DIE PARABASE UND DIE ZWISCHENAKTE DER ALT-ATTISCHEN...

Carl Agthe







DIE PARABASE

UND

DIE ZWISCHENAKTE

DER

ALT-ATTISCHEN KOMÖDIE

VON

C. AGTHE.

(MIT 6 HOLZSCHNITTEN).

ALTONA,
VERLAG VON ADOLF LEHMKUHL & Co.
(O. SORGE).
1866.

DIE PARABASE

UND

DIE ZWISCHENAKTE

DER

ALT-ATTISCHEN KOMÖDIE

VON

C. AGTHE.



(MIT 6 HOLZSCHNITTEN).

ALTONA,
VERLAG VON ADOLF LEHMKUHL & Co.
(O. SORGE.)
1866.

Vorwort.

Der Grund zu den nachfolgenden Blättern ist während der Studienzeit des Verfassers in Bonn im Jahre 1858 bei einer unbefangenen Lektüre des Aristophanes gelegt. Findet daher zwar das „nonum prematur in annum“ hier schon fast buchstäblich seine Anwendung, so haben doch andererseits in der Zwischenzeit mannigfache andere Interessen nicht stets die Musse für das Vorliegende übrig gelassen, die im allgemeinen bei solchen Arbeiten nöthig ist. Es empfiehlt sich daher das ganze einer nachsichtigen Beurtheilung: tritt es nichtsdestoweniger an's Tageslicht, so findet dies durch die in der Einleitung angegebenen Umstände bei wohlwollenden Lesern vielleicht Entschuldigung.

Göttingen, im Januar 1866.

Erster Theil.

Die Parabase

und

die Zwischenacte der altattischen Komödie.

Die ganze Frage über die Parabase ist eine doppelte: man hat erstens zu erforschen: Was ist eine Parabase? und dann: Welchen Chorpartien des Aristophanes, als des alleinigen Vertreters der altattischen Komödie, von dem uns vollständige Stücke erhalten sind, ist demgemäss der Name P. beizumessen?

Die Beantwortung der ersteren Frage scheint beim ersten Anblick nicht eben schwer zu fallen und theils durch die Alten selbst, dann aber besonders durch einige neuere Bearbeitungen erledigt zu sein, während sich rücksichtlich des zweiten Punktes gleich von vornherein bedeutende Schwierigkeiten zeigen; zwar finden wir den grössten Theil der betreffenden Chorika auch hier schon von den Alten als P. P. notirt, indessen eine auch nur oberflächliche und unbefangene Lectüre des Aristophanes lässt uns auf noch manche andere Verspartien in seinen Stücken stossen, die offenbar auch einen mehr oder weniger parabatischen Charakter an sich tragen. Ist nun auch die Komödie im Vergleich zu andern Zweigen der alten Literatur bis jetzt etwas stiefmütterlich behandelt, so konnte es doch nicht fehlen, dass namentlich bei genauerer Bearbeitung einzelner Stücke des erwähnten Dichters, wie sie uns jetzt in mehreren Specialausgaben vorliegen, obige Beobachtung sich Geltung verschaffte, und dass die Zahl der P. P. etwas erweitert wurde. Diese Erweiterung ist aber, wie sie jetzt besteht, keineswegs genügend; nicht allein dass sie nicht umfangreich genug ist, so ist namentlich störend

ein offenbares Schwanken in der Bezeichnung von Seiten derjenigen Bearbeiter, die sich überhaupt auf diesen Punkt eingelassen und es nicht für besser befunden haben, ihn unangetastet zu lassen; kurz — wie wir schon früher bemerkten (Sched. Ar. spec. I., p. 4, Anm. 1) — es steht heutzutage nicht ganz fest, welche Chorpartien des Aristophanes P. P. zu nennen sind und welche nicht.

Der Grund dieser bei einer so wichtigen Frage um so auffallenderen Erscheinung muss natürlich darin beruhen, dass der Begriff der Parabase trotz obigem nicht klar und scharf genug vorlag. Zwar haben wir eben gesehen, dass nicht allein die Alten uns Notizen über diesen Chortheil hinterlassen haben, sondern dass derselbe auch in neuerer Zeit von einigen Gelehrten zum Gegenstande der Untersuchung gemacht ist, und so sollte man meinen, dass dabei, abgesehen von andern Punkten auch wohl der Begriff der Parabase als das Wichtigste in's Klare gesetzt wäre, aber bei näherer Prüfung stellt sich sofort heraus, dass die Definitionen der Alten einer solchen Anforderung am allerwenigsten genügen können; da wir sie später doch anführen müssen, so beschränken wir uns hier darauf zu bemerken, dass, wie wir dann sehen werden, ihre Mittheilungen sich weit mehr auf das äussere Gerüst der Parabase und ihre Einzelnheiten beziehen und den Begriff höchst unklar lassen.

Diese Bemerkung wird denjenigen Wunder nehmen, der nicht bedenkt, dass uns in diesem Punkte der grosse Stagirite völlig im Stich lässt. Ob er in seiner Poetik die Ausführung der die Komödie betreffenden Punkte übergangen habe (Geppert, die altgriech. Bühne p. XIV.), oder ob das betreffende Stück verloren gegangen sei, ist an und für sich gleichgültig, da wir es in beiden Fällen entbehren; — doch ist letzteres höchst wahrscheinlich, da Aristoteles sagt, er wolle zeigen: *Ἐκ πόσων καὶ ποίων μορίων ἕκαστον εἶδος τῆς ποιητικῆς* bestehe (cf. Brandis, Aristot. p. 1707 ff.) —; auch hilft uns Bernays' scharfsinnige Vermuthung über den Anonymus zu XI. bei Bergk (pag. XLIII.) nicht viel (Rh. Mus. n. F. VIII. p. 561 ff.), so einleuchtend und schätzenswerth sie auch ist, denn wir haben da nur ein Bruchstück, und z. B. die Parabase ist dort nirgends erwähnt.

Doch, haben auch die Alten in diesem Punkte also wenig oder nichts geleistet, so bleiben noch die neueren Bearbeitungen übrig. Sehen wir also, wie diese sich zum Begriff der Parabase verhalten. Der erste, der, abgesehen von den Alten und zerstreuten Bemerkungen Neuerer, nachdem der Aristophanes Jahrhunderte lang gelesen, und nachdem in allen philogischen Fächern schon lange mit Anstrengung und Erfolg gearbeitet war, die Parabase sich zum Object seiner Untersuchung nahm, war Kolster, der im Jahre 1829 zu Altona ein Programm schrieb de parabasi veteris com. att. parte antiquissima. Dieser Schrift gebührt vor den 4 übrigen bei weitem das grösste Verdienst, nicht allein weil sie die erste und also schwierigste, sondern auch weil sie die bei weitem inhaltreichste und umfassendste ist. Sehen wir nun, was sie uns bietet.

Die ganze Arbeit zerfällt in 6 Theile, denen einige einleitende Bemerkungen vorangeschickt sind. Der erste Theil handelt von dem Namen Parabase und von den verschiedenen Stellungen des Chores während derselben, der zweite bespricht die einzelnen Theile, im dritten (p. 31—40) ist dann vom Verhältniss der Parabase zur übrigen Komödie die Rede. Hier könnten wir also möglicherweise etwas brauchbares finden. Nachdem jedoch die allerdings fast albernen Ansichten Kannegiesser's und Roetscher's zurückgewiesen sind, wird die ganze Frage mit dem einen Satze abgefertigt: Tum demum illa (sc. parabasis) locum habebit, ubi finita parte fabulae spectatori aliquo tempore opus est, ut animum a ridendo remittat. Es wird sich nun zwar später zeigen, dass diese Bemerkung in ihrem ersteren Theile etwas Richtiges enthält, doch ist damit selbstverständlich die Sache nicht im mindesten erledigt, und ausserdem ist die angegebene Begründung gänzlich verfehlt; dann wäre ja die Parabase eine blosse Lückenbüsserin, und man begriffe wahrlich nicht, weshalb der Dichter gerade auf sie so viel Mühe verwandte, in der sich doch oft seine Kunst gipfelte; die Worte Kolster's sind, so wie sie da stehen, weiter nichts als eine der vielen Behauptungen, die über diesen Punkt gemacht sind und die auf Glaubwürdigkeit keinen Anspruch machen können, weil sie nicht bewiesen werden. Zunächst fehlt also die weitere Ausführung, damit das, welches wir

suchen, gefunden werde, nämlich ein genauer Begriff der Parabase, und mit der Ausführung fehlt dann auch der Beweis für die Richtigkeit, kurz — von einem genügenden Begriff ist nicht im entferntesten die Rede und der gefundene nicht allein viel zu ungenau — denn niemand wird nach ihm Parabasen im Aristophanes aufsuchen können —, sondern auch bei weitem nicht erschöpfend genug. Diese Kolster'sche Behauptung nützt uns also zu nichts. — In den folgenden beiden Theilen spricht K. dann von dem Inhalte der einzelnen Theile und von dem Ursprung der Parabase, welchen letzteren Theil er mit dem dritten hätte zusammenhalten und vereinigen müssen, wenn er einen genügenden Begriff jener gewinnen wollte. Im 6. Theile ist von dem Ursprunge der Komödie die Rede.

Wir haben hier über die Kolster'sche Schrift etwas eingehender gesprochen, um zu zeigen, wie wenig die vorhandenen Monographien zu unserm vorliegenden Zwecke zu gebrauchen sind, denn auch mit den folgenden 4 Schriften, die wir jetzt nennen wollen, ergeht es uns nicht besser; wir nennen sie daher nur, ohne den Inhalt anzugeben und werden ihre Ansichten gelegentlich mit anführen, so bald sie in Frage stehende Punkte berühren.

Auf die Kolster'sche Schrift folgt also im Jahre 1835 ein Schulprogramm zu Stralsund von Koester: De Graecae comoed. parab.; von beiden Arbeiten angeregt verfasste im Jahre 1856 in Anklam C. Kock eine gleiche Abhandlung, betitelt: De parabasi, antiquae com. Att. interludio. Die dritte Bearbeitung findet sich in einer theilweise trefflichen Doktordissertation von Hornung, Berlin 1861: De partibus comoediarum Graecarum particula.*) Die letzte Schrift ist wiederum eine solche Dissertation (Genz, de parabasi, Berlin 1865). — Dies sind die 5 einzigen Monographien, die es bis jetzt über diesen Punkt gibt (gelegentliche Bemerkungen anderer werden, so weit es thunlich, im Verlaufe der Untersuchung gelegentlich vorkommen); sie sind mit

---

*) Die Schrift hat mit wohl etwas übertriebener Bescheidenheit zum Motto V. 56 der „Wespen“:

Μηδὲν παρ' ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα.

Ausnahme der ersten sozusagen Gelegenheitsschriften und verbieten dem resp. Verfasser, seinen Gegenstand genügend zu erschöpfen. So kommt es denn, dass auch in den vier letzten zwar über die Theile der Parabase, über die Stellung des Chors während derselben, auch über den Namen selbst und manche andere einschlagende Frage schätzenswerthe Untersuchungen angestellt werden; von einer Erörterung aber über das wahre Wesen der Parabase in ihrem Verhältniss zum Drama findet sich nur weniges und nicht immer brauchbares. Keineswegs sollen zwar hiermit die Resultate, die auch in diesem Punkte erzielt sind, verkannt werden; dass sie aber nicht genügend sind, beweist einfach schon der Umstand, dass man nach ihnen, wie schon bei Kolster gesagt, nicht mit Sicherheit bestimmen kann: Dies Chorikon des Aristophanes ist nothwendig eine Parabase, jenes kann keine solche sein. Und eine solche Anforderung müssen wir doch stellen.

So ist also trotz der Alten und der Bearbeitungen aus unserer Zeit der Begriff jenes seltsamen Chortheils schwankend geblieben, und zwar vielleicht bei letztern deshalb, weil man das Wesen desselben nicht tief genug untersuchte und so den richtigen Ausgangspunkt, den Schlüssel des ganzen verfehlte. Wenn also jemand, der es versucht, sämmtliche Parabasen aufzusuchen und zusammenzustellen, hierfür Entschuldigung findet, so wird man es ihm auch nicht verargen, wenn er sich genöthigt sieht, zu diesem Zwecke auch die Frage über die Parabase im allgemeinen noch einmal von vornan zu behandeln. Wie sehr er dazu berechtigt ist, wird sich von selbst ergeben. Wir sind also hierbei in der Frage über den Begriff der Parabase ganz auf uns selbst angewiesen und müssen die Untersuchung ganz selbstständig unternehmen, während wir bei den oben erwähnten mehr das Aeussere dieses Chorikons betreffenden Fragen in den 5 Monographien sehr schätzenswerthe Vorarbeiten anzuerkennen und demgemäss mitunter nur sichtend und zusammenstellend zu verfahren haben; und nach dieser letztern Seite hin kann also die zu Anfang gemachte Bemerkung, dass nämlich die Frage über die Parabase im allgemeinen schon erledigt scheine, wenigstens einigermassen Geltung finden.

I.

Fragen wir also zuerst: **Was ist eine Parabase?** so würden wir da zweierlei zu untersuchen haben, nämlich 1., eben **den Begriff der Parabase** und 2., **dieselbe in ihren Einzelnheiten.**

Drei Wege scheinen sich zur Beantwortung des ersteren Punktes darzubieten. Der erste, der **etymologische**, ist, wie bekannt, der unbrauchbarste von allen. Niemand wird heutzutage Begriffe wie Philologie, Archäologie u. a. aus dem resp. Namen abetymologisiren wollen. Wüsste man schon beim Entstehen einer Disciplin, einer Wissenschaft, wohin sie schliesslich führen werde, so hätte man sicher in manchen Fällen einen ganz andern Namen gewählt. Derartige Begriffe verändern sich im Laufe der Jahrhunderte oft gar sehr; man kann die einzelnen Wissenschaften mit einem Wanderer vergleichen, der sich seinen Weg erst suchen und bahnen muss und oft kein anderes Ziel kennt als überhaupt nur weiter zu kommen. Bei der Parabase nun liegen zwar zwischen dem Entstehen des Begriffes und der Zeit, für welche wir ihn definiren wollen, nicht viele Jahrhunderte, und so hat sich denn, wie wir später sehen werden, der ursprüngliche Begriff noch nicht bis zur Unkenntlichkeit verloren, jedoch ist er ein genau begrenzter, feststehender terminus technicus geworden, der sich aus einer alleinigen Betrachtung des Wortes nie ergeben kann. Mit einer Parabase ist zwar stets*) ein *παραβαίνειν* verbunden, doch nicht jedes *παραβαίνειν* ist eine Parabase. Mit Etymologisiren also kommt man hier nicht zum Ziele.**)

---

*) Welche Beschränkungen dabei für eine unvollständige Parabase eintreten, werden wir später sehen.

**) Wenn Tzetzes (*ἴαμβοι τεχνικοὶ περὶ κωμῳδίας* V. 33) in recht oberflächlicher Weise sagt: *ἡ πάροδος δ' ὅλη χοροῦ παράβασις* (— so korrigire ich mit Dübner (schol. in Ar. p. XXV. Anm.) —, so zeigt sich hier, wohin ein Ignoriren eines term. techn. führen kann. Tz. hat hier *παροδ.* nicht als solchen, sondern in der ursprünglichen Bedeutung gefasst und dadurch etwas völlig

Der zweite, anscheinend mehr versprechende Weg wäre der **historische**. Wollte z. B. jemand den Begriff Philologie definiren, so könnte er zu dem Zwecke die Geschichte dieser Wissenschaft verfolgen, dann angeben: Hier- und damit hat sich die Philologie beschäftigt, also ist das und das Philologie. Auf diese Weise könnte er dann leicht zu dem Resultate kommen, dass die Philologie in Hermeneutik und Kritik aufgehe. Dies wäre ein falsches Resultat, wenn auch durch die Geschichte der Wissenschaft belegt. Letztere kennt eben während ihrer Entwickelung ihr Ziel noch nicht; sie forscht auf ungebahnten Gefilden immer weiter, geräth oft auf Abwege, die sie wieder verlassen muss, kurz — sie lässt sich nur dann in ihrem vollem Gebiete überblicken, wenn sie eben völlig abgeschlossen vor uns liegt. Der historische Weg allein muss also stets nur einseitige Resultate liefern, sobald letztere Bedingung noch nicht erfüllt ist. Bei der Parabase nun, die sich beim Aristophanes als etwas völlig Abgeschlossenes darbietet, würde der historische Weg demgemäss wohl möglich sein und würde darin beruhen, dass wir diejenige Erklärung derselben adoptirten, die zur Zeit ihres letzten Bestehens gäng und gebe war, d. h. wenn wir einfach die verschiedenen Definitionen der Alten zusammenhielten. Hätten wir da nun eine Definition von einem Denker wie Aristoteles, so könnten wir einer solchen schon etwas vertrauen, doch ist dieselbe leider, wie wir oben sahen, falls sie überhaupt je existirt, uns nicht erhalten, und so sehen wir uns denn auf Definitionen beschränkt, von denen wir schon oben sprachen,

---

Widersinniges behauptet, denn jene beiden Begriffe schliessen sich völlig aus. Was eine Parabase ist, ist eben deshalb keine Parodos, und was eine Parodos ist, kann eben deshalb weder eine Parabase sein noch eine solche enthalten. (Ueber die Parodos der Ranae s. unten.) Die offenbar jenen Versen zu Grunde liegende prosaische Bearbeitung liefert daher nicht *πάροδος*, sondern *πρόσοδος*. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser und noch anderer Abhandlungen *περὶ κωμῳδίας* s. Keil Rh. Museum 1847, p. 108 ff. u. p. 243 ff. Jene letztere Stelle (bei Dübner IX., a) lautet: *ὅλη δὲ ἡ πρόσοδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις*; ebenso eine andere Stelle bei Dübner p. XX, 23; eine vierte hat wieder *πάροδος* (Dübner VII, p. XVIII.).

Definitionen, die sich meistens schon beim ersten Anblick als oberflächlich und ungenügend herausstellen. Wohl bekommt man durch dieselben einen ungefähren Begriff von einer Parabase, aber von einer auch nur annähernd erschöpfenden Aufklärung über das wahre Wesen jenes Chortheils kann dabei auch nicht im entferntesten die Rede sein. Wir müssen demgemäss auch den historischen Weg als unbrauchbar bezeichnen.

So bleibt denn nur noch der letzte und einzig richtige, sicher zum Ziele führende Weg übrig, nämlich der der Konstruction; wir müssen uns den Begriff Parabase konstruiren, sowie wir auch nur auf diese Weise zu einer richtigen Definition der Begriffe Philologie, Archäologie u. a. gelangen können: damit ist nun nicht gemeint, dass wir, ohne von etwas Gegebenem auszugehen, etwa nach den allgemeinen Grundbegriffen der Komödie irgend ein Etwas in dieselbe a priori hineinkonstruiren sollen, was wohl ungefähr eine Parabase sein könnte*). Wir hätten dann einen Begriff, den die Alten möglicherweise hätten mit dem Namen Parabase bezeichnen können, von dem wir aber nicht wissen, ob dieselben ihn wirklich gehabt, und noch weniger, ob wir mit ihm das getroffen haben, was sie wirklich eine Parabase nannten. Wir müssen also vom Gegebenen ausgehen, d. h. wir betrachten die in den Scholien mit

---

*) Dies wird z. B. Roetscher (Aristophanes und sein Zeitalter) von Kolster (p. 32) und von Hornung (p. 22; über beide s. unten) Schuld gegeben. Diese apriori'sche Konstruction, die er vorgenommen haben soll, besteht darin, dass er behauptet, es liege in der Natur der Komödie, dass der Dichter mitunter von sich selbst sprechen müsse, und daher finde sich zwei Mal in jeder Komödie eine Parabase. — Diese Ansicht ist allerdings nach allen Seiten hin gründlich verkehrt und oberflächlich. Ganz abgesehen davon, dass es nicht in jedem Stücke zwei Parabasen gibt, sondern in einigen gar keine, in andern deren mehr (in den „Vögeln" z. B. deren 5), so verhält es sich auch mit der Nothwendigkeit des Auftretens des Dichters ganz anders, um nicht zu sagen umgekehrt, wie die folgenden Untersuchungen zeigen werden. Wenn übrigens K. u. H. das Wesen der Parabase und ihren Zusammenhang mit der Komödie aus ihrem Ursprunge allein erkennen wollen, so irren sie ebenfalls.

der Bezeichnung „Parabase" uns überlieferten Chorpartieen und suchen uns nach diesen den Begriff, wie er in der Aristophanischen Komödie entwickelt war, zu konstruiren. Wir werden natürlich dabei mit wesentlichem Nutzen auch die Definitionen der Alten*) zu Hülfe ziehen können, nur dürfen dieselben, namentlich bei den allgemeinen Fragen, nicht als unbedingte Autoritäten gelten. Zwei Faktoren also müssen bei unserer Untersuchung thätig sein; wir verwerfen nämlich weder völlig die Mittheilungen der Alten, noch auch lassen wir uns allein durch jene leiten, sondern unser Weg besteht in einer angemessenen Vereinigung jener Definitionen mit dem, was wir uns aus den von den Alten als P. P. bezeichneten Chorstellen als Kennzeichen der Parabase abstrahiren werden. Wie nun eine solche nicht *a priori*'sche, sondern vom Gegebenen ausgehende Konstruction zu machen sei, das werden die folgenden Erörterungen lehren.

Zunächst suchen wir zu diesem Zwecke diejenigen Chorgesänge auf, die in den Scholien, also von den Alten, als Parabasen bezeichnet sind; eine nähere Prüfung derselben wird dann schon die Hauptkriterien der Parabase liefern müssen. Zuerst findet sich zu Acharner V. 626 bemerkt: *Ἐξιόντων τῶν ὑποκριτῶν ὁ χορὸς λέγει τὴν τελείαν παράβασιν κτλ.*; dann zu Ritter V. 503: *Ἐντεῦθεν παράβασις γίγνεται*, ferner zu 1263: *Ἐξίασι γὰρ οἱ ὑποκριταί*, und zu 1274: *Τῆς παραβάσεώς ἐστι μέρος*; dann zu Wolken V. 510 u. 518: Bemerkungen über die erste Parabase; zu 1115 heisst es: *Κἀνταῦθα παράβασίς ἐστιν*; zu Wespen 1009 ähnliches, zu 1265: *Παραβατικὰ δὲ τὰ μελύδρια*; zu Frieden V. 729: *Ὁ χορὸς μένων ποιεῖ παράβασιν οὐ τελείαν*; zu V. 1127: *Κἀνταῦθα παράβασίς ἐστιν***); zu Vögel V. 676

---

*) d. h. die zahlreichen Mittheilungen der alten Grammatiker, wie sie sich z. B. bei Bergk (ed. Ar.) und bei Dübner (scholia in Ar.) zu Anfang gesammelt finden.

**) Wenn dort der nächste Absatz beginnt: *Εἰσελθόντων τῶν ὑποκριτῶν ὁ χορὸς μόνος καταλιπεὶς κτλ.*, so ist das selbstverständlich zu ändern in: *Ἐξιόντων*; wenn Geppert (a. a. O. p. 161 ff.) *εἰσιών* (Acharn. 202) im Sinne von „abtreten" gebrauchen will, so

ähnliches, dann zu 1058: Δευτέρα παράβασις; zur Lysistrata wird keine Parabase angemerkt; zu Thesmophor. V. 785: Τῇ παραβάσει χρησάμεναι; zu Frösche V. 675: Κἀνταῦθα παράβασίς ἐστιν; zu den Ekklesiazusen und zum Plutus wird wiederum keine Parabase angemerkt. — Dies sind die Chorpartien, die von den Alten mit dem Namen Parabase benannt sind; wir haben sie hier nur einfach citirt, um einen Wegweiser zu haben; unten wird von jeder einzelnen näher die Rede sein. Dass nun diese angeführten Stellen bei weitem nicht die Anzahl der wirklich in den Aristophanischen Stücken vorhandenen Parabasen erschöpfen, lehrt schon eine auch nur oberflächliche Lectüre des Dichters; doch auch selbst jene von den Alten citirten Stellen sind noch nicht allseitig genügend beachtet und erwogen worden. Wenn z. B. Kock (Equit. V. 1264) bemerkt: der zweiten Parabase fehle bei Aristophanes stets das κομμάτιον etc., so hat er dabei offenbar die sog. epirrhematischen Syzygien (s. darüber später) als zweite Parabasen beim Aristophanes im Auge. Nun werden wir zwar später sehen, dass öfter bei Aristophanes die zweite Parabase eine solche Syzygie ist, doch ist dies keineswegs immer der Fall, und schon obiger Parabasenkatalog der Alten liefert eine Ausnahme, nämlich: Wolken 1115; noch mehr Ausnahmen wird freilich der von uns selbst am Schlusse unserer Abhandlung aufzustellende Katalog liefern. Abgesehen also von der Benutzung der Scholiasten sind, wie oben bemerkt, noch manche Stellen übrig, die, weil sie einen entschieden parabatischen Charakter haben und sich deshalb von andern Chorpartien streng scheiden, von uns mit dem Namen einer Parabase nothwendig bezeichnet werden müssen, auch wenn der sog. Scholiast hierüber schweigt. Diese Stellen nun hier namentlich anzuführen

irrt er aus dem einfachen Grunde, weil es unmöglich ist, dass die Griechen εἰσέρχεσθαι zugleich als term. techn. für unser „auftreten“ und für das entgegengesetzte „abtreten“ gebraucht haben; eine von beiden Bedeutungen kann das Wort nur haben, wenn auch beide von vornherein möglich sind und sich mit Hülfe der Bühnenscenerie erklären lassen. (cf. A. Müller, Programm zu Lüneburg 1856 p. 7 u. 8.)

wäre nicht am rechten Orte; es muss das dem zweiten Theile unserer Arbeit vorbehalten bleiben.

Betrachten wir nun nur einzelne von den schon von Alters her so bezeichneten Parabasen, so treten uns sofort die grossen Eigenthümlichkeiten dieses Chortheils entgegen. Zunächst bemerken wir, dass solche Dichtungen allemal nur dann eintreten, wenn die Handlung zu irgend einem Ruhepunkte gelangt und der Chor allein auf der Bühne zurückgeblieben ist, indem, wie meistens der Scholiast bemerkt, die Schauspieler sich entfernt haben. In einem solchen Falle nun — und das ist gerade die Hauptsache — kommt es vor, dass der Chor sich sozusagen vergisst, dass er das höchste Gesetz des Drama's, die Bewahrung der Illusion, ins Gesicht schlägt und die Zuschauer durch den Chorführer anredet, um ihnen über das gerade in Scene gehende Stück, über frühere Stücke und damit zusammenhängende Punkte, über gegenwärtige und vergangene Staatsverhältnisse, über Tagesneuigkeiten (— Verspottung bekannter Persönlichkeiten —), kurz über ganz beliebige Dinge etwas zu erzählen, die mitunter mit dem vorliegenden Stücke nicht das geringste zu thun haben; der Dichter benutzt die Bühne als eine willkommene Gelegenheit, dem zahlreich versammelten Publikum in einer Zwischenpause über irgend etwas, was ihn angeht oder auch nicht angeht, Mittheilung zu machen, so dass jeder sofort alle Illusion fahren lassen und einsehen musste, dass er nicht wirkliche Begebenheiten gesehen, sondern dass er nur im Theater sei. — Hiernach können wir schon drei Kriterien der Parabase aufstellen, von denen die beiden letzten eben ihr allein angehören und das erste sie bedingt: 1) die Schauspieler sind sämmtlich abgetreten*) und die Handlung ruht;

*) Oft beginnt daher die Parabase mit der stehenden Formel an die abgehenden Schauspieler: *Ἀλλ' ἴθι χαίρων* oder im Plural. So Acharn. 1143: *Ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν;* Equit. 498: *Ἀλλ' ἴθι χαίρων κτλ.;* Nubb. 510: *Ἀλλ' ἴθι χαίρων τῆς ἀνδρείας εἵνεκα ταύτης;* Vesp. 1009: *Ἀλλ' ἴτε χαίροντες ὅποι βούλεσθ'. ὑμεῖς δὲ κτλ.;* Pac. 729: *Ἀλλ' ἴθι χαίρων· ἡμεῖς δὲ τέως τάδε τὰ σκεύη παραδόντες* (cf. über letzteres Acharn. 627: *Ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν*).

2) der Chor singt, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang der Handlung, nicht zur Ausfüllung des Zwischenactes ein beliebiges, auf die jedesmalige Stimmung der durch die Handlung erregten Zuschauer passendes Chorlied, sondern er benutzt die Gelegenheit, um irgend eine dem Publikum bekannte Persönlichkeit mit Spottliedern durchzuhecheln; 3) der Chorführer wendet sich sogar direct ans Publikum und redet es an.

Und damit stimmen denn auch die Erklärungen der Alten, die wir jetzt anführen wollen, theilweise überein. Zunächst mögen Pollux' Worte hier Platz finden: *Τῶν δὲ χορικῶν ᾀσμάτων τῶν κωμικῶν ἕν τι καὶ ἡ παράβασις, ὅταν ἃ ὁ ποιητὴς πρὸς τὸ θέατρον βούλεται λέγειν, ὁ χορὸς παρελθὼν λέγῃ.**) — Dann ausführlicher Platonius (*περὶ διαφορᾶς κωμῳδιῶν* p. 34) (bei Bergk p. XXX): *Παράβασις δέ ἐστι τοιοῦτο· μετὰ τὸ τοὺς ὑποκριτὰς τοῦ πρώτου μέρους πληρωθέντος ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἀναχωρῆσαι, ὡς ἂν μὴ κενὸν τὸ θέατρον ᾖ καὶ ὁ δῆμος ἀργὸς καθίζηται, ὁ χορὸς οὐκ ἔχων πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διαλέγεσθαι ἀπόστροφον ἐποιεῖτο πρὸς τὸν δῆμον. κατὰ δὲ τὴν ἀπόστροφον ἐκείνην οἱ ποιηταὶ διὰ τοῦ χοροῦ ἢ ὑπὲρ ἑαυτῶν ἀπελογοῦντο ἢ περὶ δημοσίων πραγμάτων εἰσηγοῦντο.* (Falsch ist hierin, dass nur *τοῦ πρώτου μερ. πληρ.* eine Parabase sich finde; über die fernere Motivirung siehe unten). Ferner ein Anonymus (bei Dübner VII., p. XVII.): *Ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξῄει* (sc. *ὁ χορὸς ὁ κωμικός*), *πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο* — — —; *ἡ δὲ ὅλη πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις* (über *πάροδος* siehe oben was über Tzetzes gesagt ist); ferner der oben erwähnte Anonymus bei Dübner IX. a., p. XX.: *Ἀπελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν, πρὸς ἀμφότερα τὰ μέρη τοῦ δήμου ὁρῶν* — — — —; *ὅλη δὲ ἡ πρόσοδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παρ.*; ähnlich Tzetzes V. 25 u. 33; dann der Scholiast zu Nubb. 518:

---

*) Die Definition ist ziemlich ungenau, denn es fehlen Bezeichnung der Spottlieder und der Anrufungen an Götter; Pollux' Worte beziehen sich nur auf die eigentliche Parabase, einen Theil der gesammten. Ausserdem fehlt eine Angabe der dabei statt findenden eigenthümlichen Bewegung des Chors, der in dem Worte *παρελθὼν* schwerlich Genüge geleistet ist.

Παρ. δέ ἐστιν ὅταν ἐκ τῆς προτέρας στάσεως ὁ χορὸς μεταβὰς οὕτως ἀπαγγέλλῃ πρὸς τὸν δῆμον ἀφορῶν, zu Pac. 733: *Παράβασιν ἐκάλουν ἀπὸ τοῦ παραβαίνειν τὸν χορὸν ἀπό τῆς νενομισμένης στάσεως εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν, ὅποτε ἐβούλετο ὁ ποιητὴς διαλεχθῆναι τι ἔξω τῆς ὑποθέσεως ἄνευ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ θεάτρον διὰ τοῦ χοροῦ.* Aehnliche Bemerkungen finden sich noch zu Equit. 508, Acharn. 626, kurz — bei den Stellen, die oben als mit der Bezeichnung Parabase in den Scholien angeführte aufgezählt sind. — Hält man nun alle diese Stellen zusammen, so bestätigen sie völlig das Fehlen der Schauspieler und die Anrede an's Publikum; von den Verspottungen ist zwar nicht die Rede, indessen das zeigt die Vergleichung mit den vorhandenen Parabasen, deren einzelne Theile nebst Inhalt unten genauer betrachtet werden sollen. Doch liefern obige Citate noch ein neues Kriterium und zwar für den Zuschauer das sicherste, nämlich die eigenthümliche Bewegung des Chors aus der bisherigen Stellung, die plötzliche Wendung mit dem Gesichte nach dem Zuschauerraume, von der auch noch die Rede sein muss. — Rekapituliren wir also die Kennzeichen der Parabase:

1. die Schauspieler sind abgetreten;
2. der Chor macht jene bestimmten, charakteristischen Bewegungen;
3. er verletzt den Zusammenhang des Stücks und
   a. ruft Götter an oder singt Spottlieder auf bekannte Persönlichkeiten, oder
   b. redet das Publikum an*) (*ὦ θεώμενοι, ὦ θεαταὶ κτλ.*).

So hätten wir zwar im Allgemeinen die äussern Kennzeichen der Parabase gefunden, doch ist damit noch nicht viel erreicht und dies entfernt noch nicht genügend; denn das wahre

---

*) Wie wir nun mit Hülfe dieser Kriterien, von denen die beiden ersten für uns als Leser ziemlich werthlos scheinen, die betreffenden Chorika als Parabasen erkennen können, wird sich später zeigen.

innere Wesen dieses Chorikons ist damit bei weitem noch nicht ergründet, und die Frage: „Was ist eine Parabase?“ kann noch nicht als beantwortet angesehen werden. Es fehlt dazu noch Erörterung eines Hauptpunktes, der gerade bisher entweder ganz übersehen oder doch höchst ungenügend behandelt ist, und hierin gerade liegt im besondern die Berechtigung, diese Frage über Begriff und Wesen der Parabase nöch einmal eingehend zu erörtern. Wir müssen also noch eine Hauptfrage erledigen, die sich schon längst uns aufgedrängt hat und die sich sofort beim ersten Lesen einer Parabase aufdrängt. Wir fragen nämlich mit Recht: Wie kommt die Komödie zu einer solchen Abnormität, wie die Parabase, in der doch, wie jeder gleich sieht, die Komödie ihren Gipfelpunkt findet? Wie kann ein Dichter auf so grobe Weise die dramatische Illusion verletzen? und was dergleichen Fragen mehr sind.

Diese Fragen sind schon verschiedentlich, aber, man muss es sagen, bei weitem nicht genügend beantwortet. Kolster (p. 33) meint, die Parabase sei deshalb vom komischen Dichter in Anwendung gebracht, weil nach Beendigung eines Theils der Fabel der Zuschauer etwas Zeit nöthig habe, um sich vom Lachen zu erholen. Wir haben diese Kolster'sche Ansicht schon oben beleuchtet; ganz abgesehen aber von dem dort Erwähnten dürfte es doch auch Parabasen geben, in welchen dem Zuschauer gerade recht viel zum Lachen dargeboten wird. Nicht viel besser steht es mit Erklärungen, wie sie z. B. Platonius (siehe oben) liefert, in dem er den Grund der Parabase in der Absicht findet, *ὡς ἂν μὴ κενὸν τὸ θέατρον ᾖ καὶ ὁ δῆμος ἀργὸς καθέζηται.* Demnach wäre also die Parabase eine blosse Lückenbüsserin. Beide Ansichten verwirft auch Kock (p. 2), indem er von der ersteren sagt, sie stütze sich auf einen dem Dichter anklebenden Mangel; der Dichter verstehe es nicht, seine Zuschauer bis zum Schluss in Spannung zu erhalten und habe Pausen der Sammlung und Erholung nöthig. — Diese Widerlegung kann ebenso wenig gebilligt werden, wie jene Ansicht selbst, denn sie nennt das einen Mangel, was jedem Dramendichter anklebt, da ja jeder, auch der vorzüglichste, stets Dramen mit Zwischenakten dichtet und uns z. B. niemals zumuthet, ein fünfaktiges Stück ohne

Unterbrechung anzuhören. — Ebenso geht es Kocks Widerlegung der zweiten Ansicht, indem er meint, man werfe damit dem Dichter eine geringe Fähigkeit künstlerischer Komposition vor. Er glaubt also, ein guter Dichter hätte wohl, wenn die Parabase keinen andern Grund ihrer Existenz hätte, als nur Lücken auszufüllen, es verstanden, ohne alle solche Lücken und Pausen zu dichten. Also wieder ohne Zwischenakte! Richtig dagegen wirft er gegen beide Ansichten ein, dass wenn die Parabase nur eine solche Lückenbüsserin sei, man nicht einsehe, warum dann die verwandte Tragödie sie entbehren könne, oder weshalb der komische Dichter nicht dasselbe Mittel gebrauche, wie der tragische, nämlich die einfachen Chorgesänge. Kocks eigne Ansicht ist nun folgende: Die alte Komödie treibe Politik und bringe die Staatsangelegenheiten auf die Bühne, meistens aus pädagogischen Gründen, um die Bürger zum Bessern zu erziehen. Dergleichen Lehren liessen sich nun nicht immer im Zusammenhange eines Stückes anbringen; ferner müsse der Dichter Gelegenheit haben, über sich und sein Stück zu sprechen, sich gegen die Verleumdungen seiner Feinde zu vertheidigen, die Vorzüge seiner Komödien und die Mängel derer von andern hervorheben, kurz — der Dichter habe solche interludia nöthig gehabt, und deshalb sei die Parabase in Anwendung gekommen.

Es würde zu weit führen, wollten wir uns näher auf diese namentlich am Schluss gründlich verdrehte Ansicht und auf noch deren andere einlassen; wir dürfen uns damit begnügen, zu sagen, dass jede, auch die beiden ersteren, wenigstens etwas wahres in sich enthalten, dass aber keine den richtigen Ausgangspunkt gefunden und die Sache nach allen Seiten hin erschöpft hat. Wenn wir selbst dies nun jetzt zu thun versuchen, so müssen wir zunächst an einiges vom Wesen des Dramas erinnern, weil wir von hier aus allein den Gebrauch und auch den Ursprung der Parabase überblicken können.

Nach Schlegel (Vorlesungen pp. I., 1) beruht der Reiz am Schauspiel darin, dass uns dort interessante Verhältnisse des menschlichen Lebens dargestellt werden, während das wirkliche tagtägliche Leben uns meistens weniger interessant hinzu-

fliessen pflegt, und weil solche interessante, durch ein günstiges Zusammentreffen verschiedener Umstände entstehende Episoden der Natur der Sache nach nur selten vorzukommen pflegen. Wir suchen uns also für die Eintönigkeit des wirklichen Lebens durch die Vorführung eines künstlerischen schadlos zu halten; wir suchen im Theater das zu erleben, was wir im wirklichen Leben nur selten oder gar nicht erleben. Soll nun aber dieser Zweck des fesselnden Interesses erreicht werden, so muss dort natürlich alles darnach angethan sein, dass wir den Ort, an dem wir uns befinden, möglichst zu vergessen im Stande sind, dass wir, namentlich im Verlauf des Stückes, möglichst wenig davon merken, wie uns nur ein Stück „Komödie" vorgespielt wird, kurz — die „dramatische Illusion" muss möglichst bewahrt werden; daher z. B. die Forderung der Aufrechterhaltung der drei sog. aristotelischen Einheiten. Nun lässt sich aber, wie längst bekannt, z. B. die Einheit des Orts und die der Zeit schwerlich ganz bewahren; es würde das für den Dichter höchst hemmend sein, und es würde auch an einer gewissen Unnatürlichkeit leiden, wenn z. B. ein Menschenleben ein und dasselbe Zimmer, denselben Wald, kurz dieselbe Scenerie zum steten Schauplatz seiner Schicksale und Handlungen hätte, oder wenn dem Dichter nur eine Spanne von ein paar Stunden für seine Personen zugemessen wäre, eine Spanne, in der sich wohl kaum das was wir ein „Drama" nennen, entwickeln lässt. Und doch müsste beides genau genommen so sein, denn wir befinden uns als Zuschauer ja immer an demselben Orte, und das Spielen eines Stückes nimmt nur wenige Stunden in Anspruch. Damit nun beide Einheiten verletzt werden können, dazu dienen theils die Coulissenveränderungen bei offener Scene — man lässt den Zuschauer einen Augenblick aus seiner Täuschung herausfallen und muthet ihm zu, wegen der veränderten Coulissen anzunehmen, dass er sich nun an einem andern Orte befinde — theils, um auch die Zeit eines Stückes gehörig ausdehnen zu können, die Zwischenakte, die schon als Pausen für den Zuschauer nöthig sind, damit er sich nach einem gewissen Abschlusse in der Handlung wieder sammeln und sozusagen erholen könne, und nach dieser Seite hin hat z. B. Kolster nicht ganz unrecht.

Diese Zwischenakte heben die Illusion völlig auf, und der Zuschauer lässt es sich auch gefallen, dass zwischen dem einen und dem folgenden Akte ein Zeitraum von 20, 30 und noch mehr Jahren angenommen wird, während dieser Zwischenraum in Wirklichkeit nur einige Minuten dauert; die Zwischenakte haben somit „imaginäre Zeitdauer."

An alles dies ist hier erinnert worden, um die Nothwendigkeit der Zwischenakte noch einmal deutlich zu beweisen, nachdem, wie wir oben sahen, bei einigen noch Zweifel daran dargethan werden können. Es fragt sich jetzt nur noch, ob und wie solche Zwischenakte auszufüllen seien. Auf grössern Bühnen pflegt man in denselben heutzutage beim Schauspiel (— im Gegensatz zu Oper und Ballet zu nehmen —) den Zuschauer ganz und gar sich selbst zu überlassen, und das Publikum benutzt wohl diese Zwischenräume zu allerhand dem Theater ganz fremd liegenden Beschäftigungen; kleinere Bühnen pflegen Musikstücke zu liefern, die mit der jedesmaligen durch den beschlossenen Akt hervorgerufenen Stimmung in Einklang stehen und so gewissermassen die angeregten Gefühle und Stimmungen des Zuschauers begleiten müssen. — Auf der alten griechischen Bühne nun übernahm die Ausfüllung der Zwischenakte*) der Chor, da man ihn einmal hatte; die Handlung ruhte und der Chor stimmte gewöhnlich einen vollstimmigen Chorgesang an, der sich in irgend einer Weise an das eben dem Zuschauer vorgeführte Stück Handlung anzuschliessen pflegte. So wenigstens war es zur Zeit der höchsten Vollendung der griech. Bühnenkunst unter Sophokles. Man muss dabei bedenken, dass der Chor den alten Dichtern durch besondere, bekannte Verhältnisse aufgedrungen war, während er an und für sich zur Vollendung und Vollkommenheit des Dramas durchaus nicht nöthig ist; im Gegentheil müsste man es bei uns als unnatürlich bezeichnen, wenn bei jeder Handlung, selbst beim vertrau-

---

*) Denn auch die Alten konnten dieselben nach dem eben Erwähnten nicht entbehren; was bei ihnen sich zwischen den einzelnen ἐπεισόδια findet, ist eben das, was wir Zwischenakte nennen; s. darüber unten im zweiten Theile.

lichsten Dialog einige 20 oder gar 50 Menschen mit gegenwärtig wären und sogar einsprächen, während sie später wieder sich stellen als ob sie nichts gehört noch gesehn hätten. Dergl. würde unsern Dichtern gewiss bedeutende Schwierigkeiten machen, und ebenso ist es den alten Dramatikern gegangen, so dass dieser Umstand selbst bei Sophokles zu völligen Ungereimtheiten führen konnte. Da nun also die Alten den Chor irgendwie verwenden mussten, so suchte ihn jeder so gut zu gebrauchen als er konnte. Aeschylus ist noch von den Inkunabeln der Tragödie zu wenig entfernt, als dass er dem Chor seine richtige Stellung hätte anweisen können; daher nimmt letzterer noch eine so hervorragende Stellung bei ihm ein und erinnert an die Zeiten, wo der Chorgesang zur Ehre des Gottes die Hauptsache war und nur von Zeit zu Zeit der Chorführer dem Publikum einiges erzählte. Sophokles hätte den Chor vielleicht auch lieber entbehrt, doch wusste er ihn auf vollendete Weise zu benutzen; er gebrauchte ihn als „idealen Zuschauer". Der Neuerer Euripides wäre ihn gewiss gern los gewesen; so wusste er ihn zu benutzen, um seine religiösen und philosophischen Einfälle durch ihn dem Publikum vortragen zu lassen.

Ganz nahe sind wir nun freilich mit diesen Erörterungen der Parabase noch nicht gekommen, doch haben wir wenigstens zwei grundlegende, nothwendige Momente in Erinnerung gebracht. Wir haben gesehen, dass es nothwendig Zwischenakte geben müsse, in denen man entweder das Publikum sich selbst überlassen oder es auf passende Weise beschäftigen kann; wir sahen dann ferner, dass die Alten hierzu ein Etwas gebrauchten, welches der Begriff und das Wesen des Dramas durchaus nicht bedingten, sondern welches eher der idealen Vervollkommnung desselben im Wege stand und welches nur aus einem historischen Grunde dem griech. Drama eigenthümlich ist, indem letzeres aus ihm allmählig entstand, nämlich den Chor, die Chorgesänge. Anschlüssig hieran hätten wir nun nur noch zu erwähnen, ob das, was wir im allgemeinen vom Drama bemerkt, auch im speciellen von der Komödie gelte, denn der Ursprung der Tragödie ist ja von dem der Komödie völlig verschieden; erstere entstand aus den Dithyramben, während der Ursprung

der Komödie in den Phallophoren zu suchen ist (Aristot. IV. 52). — Dass auch die Komödie ihren Ursprung in Chorgesängen hat, ist demnach sicher, wenn wir auch sonst leider von ihrer Entstehungsgeschichte nicht ganz viel wissen. Der Grund hierzu liegt theils darin, dass die Alten überhaupt „gegen Inkunabeln ihrer Litteratur gleichgültig waren“, dann aber besonders in dem Umstande, dass die Komödie nicht, wie die Tragödie, zur religiösen Ausstattung des Dionysoskultus gehörte, sondern ein weltliches Werk war und daher in der Meinung nicht so hoch stand als die tragische Dichtung (Bernh.)*). Sie „begann schutzlos und unbeachtet in einem Winkel der „Bacchischen Festlichkeiten versteckt und war ein bäuerliches „Spiel der Winzer und lustigen Verehrer des Dionysus; ihrer „Abkunft getreu spiegelte sie die niedern Kreise der Gesellschaft „ab und kannte weder die Forderungen des Anstandes noch der „Kunst. Daher fand sie so wenig in der Oeffentlichkeit als in „der Litteratur eine würdige Stellung, bis sie durch den Aufschwung der Ochlokratie gehoben eine politische Macht errang „und festen Formen sich unterwarf; seitdem hielt sie Schritt mit „den wechselnden Zeiten und Sitten, empfing von ihnen eine „Fülle des Stoffs und der Aufgaben und erschöpfte jede Tonart „der verwegenen und geistreichen Komik.“ (Bernhardy II, 2, p. 447.) Rücksichtlich ihres Entstehens aus dem Chor wissen wir also von jenen Winzerfesten der Landleute, „den von den „Doriern eigens genannten dienstbaren κῶμαι, deren Lustbar„keit κωμῳδία**) genannt wurde und an welcher die politisch „unberechtigten Landbewohner in bäurischen Umzügen sich er„götzten“, wir wissen von der τρυγῳδία, „dem Most- und

*) cf. Aristotel. Poet. 5: Ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχης ἔλαθεν. Καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἦσαν. ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγομενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονευονται. Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ λόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἠγνόηται.

**) Des Interesses wegen möge hier als Beispiel des Etymologisirens der Alten jene Stelle bei Diomedes p. 486 beiläufig erwähnt werden: Sunt qui velint Epicharmum in Co insula exulantem primum hoc carmen frequentasse, et sic a Co comoediam dici.

„Hefenspiel der Winzer, welche geschminkt und durch den „Phallos ausgezeichnet ihrem Muthwillen in neckischen Reden „(ἰαμβίζοντες) in üppigen Geberden und Tänzen einen Aus- „druck gaben. — — — Sobald die Fertigkeit zunahm „ging man von jenen rohen Ausbrüchen des wein- „seligen Muthes zum improvisirten Mimus über, „womit lächerliche Charaktere gemalt oder unbe- „queme Nachbarn verspottet wurden.“ (Bernh. a. a. O. p. 448.) Die phallischen Volksgesänge*) waren also der Anfang der Komödie, und später wurden die Schauspieler hinzugesellt. Genaueres wissen wir, wie gesagt, hierüber nicht, doch gibt die Geschichte der Tragödie Anleitung genug, wie man sich etwa die Sache vorstellen kann, und, wie in der Tragödie, so findet also auch in der Komödie das Vorkommen des Chors seine Entschuldigung in jenem historischen Grunde.

Durch diese letzten Erörterungen sind wir nun der Parabase etwas näher gekommen und können schon ahnen, wie ihr Vorkommen in der Komödie zu erklären sei. Dass der Chor der älteste Theil sowohl der Tragödie als auch der Komödie sei, und dass also auch die Par. ihren Ursprung in dem Ursprunge der Komödie zu suchen haben müsse, ist wohl nach obigem klar; wie sie aber aus den alten Chorgesängen entstanden, lässt sich zwar nicht mehr genau verfolgen und ist diese Frage ein Gegenstand vielfacher Vermuthungen geworden, doch wird niemand die Analogie zwischen jenen alten Winzerfesten, die sich ja schliesslich in eingelegten Verspottungen von bekannten Persönlichkeiten gipfelten, und der Parabase verkennen, in der ein gleiches vorkommt, und wenn man dann fragt, welcher Theil der *παράβασις τελεία* der älteste sei — eine Frage, die C. Kock p. 4 und 5 behandelt —, so würde dies demnach derjenige sein, in welchem jene Spottlieder üblich sind**). Ein Beweis hierfür lässt sich freilich ebenso wenig liefern, wie

*) Die auch zur Zeit des Aristoteles noch hier und da sich fanden, wie er Poet. 4, 14 selbst sagt: *Ἃ (sc. τὰ φαλλικὰ) ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα.*

**) Ob dies nun Ode und Antode seien, darüber s. unten bei Besprechung dieser einzelnen Theile.

darüber, ob die P. wirklich allmählig aus jenen Winzerfestliedern entstanden sei, doch dürfen wir dies als einleuchtend und selbstverständlich annehmen. Zu Hülfe kommt uns allerdings dabei, dass wir ein solches Phalloslied bei Aristophanes selbst besitzen (Acharn. 264—279) (cf. auch „das grösste Stück des phallischen Volksgesangs“ bei Athen. VI, p. 253). Ferner darf man wohl mit Hornung ausser andern Zeugnissen der Alten (cf. Suid. τὰ ἐξ ἁμάξης, vid. Bergk. comment. de reliqu. com. att. p. 272) auch die Parodos der Frösche (von 324 an) hierher rechnen, wo die Anrufung des Iakchus eng mit heftigen Verspottungen und Schmähungen einiger Menschen verbunden ist. Daher pflichtet Hornung hier O. Müller bei, der (Rh. Mus. V. p. 345, in Uebereinstimmung mit Athen. XIV, p. 622) behauptet, dass gerade dieses Gedicht das beste Beispiel der Form der alten Komödie sei, welche allein vom Chor ohne irgend einen Schauspieler vorgetragen wurde. Nemo non erit, fährt H. dann fort, quin in talibus carminibus statim parabasin, quae postea appellata est, agnoscat; ea enim et deorum allocutiones et jocosam singulorum hominum cavillationem continet (p. 23). Ob wir nun auch so weit gehen dürfen, ob wir deshalb jene Parodos auch eine Parabase nennen müssen, davon wird bei Besprechung der Ranae die Rede sein. Was dann die Behauptung Kolsters (p. 57), der auch Hornung beistimmt, betrifft, dass demnach die Parabase der älteste Theil der Komödie und älter als die nachher zugefügten Episodien sei, so bedarf dies in Bezug auf letztere zwar nach obigem keines weitern Beweises, ist aber eigentlich, ganz genau genommen, deshalb falsch, weil diejenigen Chorpartien, welche nicht parabatisch sind, auf ein noch höheres Alter Anspruch haben; das eigenthümliche dessen, was man später parabatisch nannte, kam ja, wie wir sahen, zu den eigentlichen, den der Tragödie analogen, Chorvorträgen erst nachträglich hinzu, und jene Verspottungen sind vielmehr als eine der Komödie eigenthümliche Uebergangsstufe zu den Episodien zu betrachten.

Nach diesen Voruntersuchungen können wir nun die oben aufgeworfenen Fragen über die durch die Par. herbeigeführte gänzliche Zerstörung der dramatischen Illusion wieder aufnehmen.

Wir sprachen unsere Verwunderung darüber aus, wie es möglich sei, dass in einem Drama plötzlich nicht allein ganz vom Thema des Stücks abgeschweift und z. B. beliebige Athener verspottet werden könnten, sondern dass sogar der Chorführer das Publikum direkt anrede und ihm Mittheilungen über irgend ein Stück des Dichters, über politische Fragen, oder über andere Dinge mache! Zwei Momente hatten wir zur Beleuchtung dieser Frage ohne Schwierigkeit gefunden; wir hatten gesehen, dass es Zwischenakte geben müsse und hatten ferner gesehen, dass die Alten zur Ausfüllung derselben den Chor benutzen mussten. Doch war vom gewöhnlichen Chorvortrag bis zur Parabase noch ein bedeutender Sprung; die Chorlieder der Tragödie, die *στάσιμα* der Zwischenakte, störten die Illusion eben nicht, die Parabase dagegen schlug sie geradezu in's Antlitz und verhöhnte sie fast absichtlich. Da mussten wir wohl fragen: Wie kann das geschehen? Die Antwort lag einzig und allein in der Geschichte der Komödie, und sowie der Tragödiendichter den Chor im allgemeinen mit überkam, so überkam der Komödiendichter im besondern die eigenthümliche Art des Chorvortrags, die nachher parabatisch genannt wurde. Aus einem historischen Grunde also finden wir sowohl in der Tragödie die einfachen Chorvorträge als auch in der Komödie die Parabase; die Dichter beider Gattungen des Dramas mussten wohl oder übel diese Ueberlieferung respektiren und hatten weiter keine Aufgabe hierbei, als jene möglichst passend anzuwenden. Wie sehr dies auf der einen Seite z. B. dem Sophokles, auf der andern z. B. dem Aristophanes gelungen, ist bekannt. Was sonst über den Ursprung der Par. z. B. von Schlegel (Vorlesungen etc. I, 281), von Kannegiesser und von Rötscher vorgebracht ist, müssen auch wir demnach mit Hornung (p. 22) als falsch bezeichnen. — Es bliebe hierbei nun noch eine sozusagen künstlerische, ästhetische Frage übrig. Erklärt ist das Vorkommen der Par. in der Komödie aus obigem wohl; aber ist sie auch zu entschuldigen? Wir haben schon vom Chor überhaupt bemerkt, dass er kein nothwendiger Bestandtheil eines Dramas sei, sondern sogar selbst bei vollendeten Dichtern zu Unzuträglichkeiten führen müsse, und bei der Par. liegt doch der Fall noch bei

weitem anders. Soviel können wir gleich von vornherein behaupten: Wäre die Komödie nicht gerade auf jene ganz bestimmte Art und Weise entstanden, so dürfte sich in ihr auch wohl keine Parbase vorfinden. Dennoch lässt sich die Sache in gewisser Beziehung hier vielleicht noch günstiger stellen, als in der Tragödie. Wesentlich dabei ist schon, dass nach obigem die Par. nur in Zwischenakten vorkommen kann*), so dass sie dadurch in gleicher Linie steht mit dem, was in alter und neuer Zeit zur Ausfüllung solcher Pausen und zur Unterhaltung des Publikums benutzt wurde und wird**), und in sofern haben z. B. Platonius und Neuere (s. oben) nicht ganz unrecht. Der eigentliche Entschuldigungsgrund für das Vorkommen der Par. in der Komödie möchte jedoch wohl einestheils in dem Umstande zu suchen sein, dass sich überhaupt die Komödie nicht allein in den Metren, sondern auch in allen andern Dingen viel freier bewegt, dass der Zusammenhang der Handlung überhaupt oft ein sehr lockerer ist (man vergl. z. B. Acharner und Frösche), und dass überhaupt die Illusion nicht gerade sorgfältig bewahrt wird. Die komischen Dichter fehlen gegen die Einheit des Orts und der Zeit häufig und zwar oft absichtlich, um Lachen zu erregen; auch die Einheit der Handlung wird rücksichtslos behandelt (wir verwiesen eben auf Acharner und Frösche). (Man lese über alles dies Kock p. 1, Nesemann (de episodiis Aristophaneis, s. unten im 2. Theile) p. 1 und Hornung p. 24). Daher kommt es denn auch, dass man wohl aus Fragmenten einer Tragödie

*) Natürlich ist damit nicht behauptet, dass auch umgekehrt in jedem Zwischenakte sich eine P. finden müsse; wir werden später zu untersuchen haben, wie es sich in Bezug auf diesen Punkt beim Ar. verhält. Nur einmal kommt übrigens eine Par. nicht in einem Zwischenakte, sondern mitten in der Exodus vor (Eccles. 1155—1162), doch hat dies einen besondern Grund; s. darüber später bei Gelegenheit dieses Stückes.

**) Man vergleiche z. B. die Berliner „Zwischenaktszeitungen", die vor Beginn des Stücks im Theater zu haben und zur unterhaltenden Lektüre in den Pausen bestimmt sind. Sie enthalten allerlei interessante Tagesneuigkeiten aus der Politik und dem gewöhnlichen Leben, geben an, wer die besten Austern hat, wo man am besten diniert etc.

diese unter Umständen annähernd und mit Wahrscheinlichkeit rekonstruiren kann, wie das Welcker in seinen „Griech. Tragödien" mit Glück und Erfolg gethan hat, dass man aber aus Fragmenten einer Komödie sich schwerlich einen Ueberblick über das verloren gegangene Stück wird verschaffen können. Einestheils also erlaubt sich überhaupt die Komödie ihrem Charakter nach mehr Freiheiten, dann aber liegt auch gerade die vorliegende mit im Wesen derselben. Es macht eine grosse komische Wirkung, dass bei allen sonstigen unerwarteten tollen Schwänken und phantastischen Erfindungen, bei allen sonstigen Verhöhnungen jeder Sitte und jedes Rechts nun auch die grösste Verhöhnung aller dramatischen Gesetze eintritt, indem ein Theil der Darsteller eines Stückes plötzlich aus der Rolle fällt, aufhört „Komödie" zu spielen und das Gewebe von Phantasie und Traum gewaltsam durchbrechend die Zuschauer anredet*). Welche Wirkung solches Aus-der-Rolle-Fallen auf das gewöhnliche Publikum habe, können wir auf unsern Bühnen bei Aufführung von Possen oft genug beobachten, indem auch da solche freilich meistens improvisirte aber um so besser wirkende Bemerkungen an's Publikum durch gewandte Komiker häufig vorkommen. Begreiflicherweise lässt sich dergl. mit der alten Par. nicht vollständig vergleichen, aber die Analogie leuchtet doch ein. Wir möchten also obige Frage so entscheiden, dass zwar der Begriff der Komödie eine Parabase nicht involviert, dass die Vollendung der Komik auch ohne dieselbe möglich ist, dass aber andererseits die Par., die ihre genügende Erklärung in der Geschichte der griech. Komödie findet, nicht allein bei der sonstigen Freiheit der Komödie Entschuldigung finden, sondern dass sie auch, gut gehandhabt, zur Vollendung einer Komödie beitragen kann. Schliesslich können wir es ja doch nur als eine besondere Gunst des Schicksals preisen, dass uns solche Par. zum

---

*) Man erinnere sich dabei auch an die Prologe der lateinischen Komödien, die ja auch Anreden an's Publikum sind (At vos plaudite!), die aber sonst natürlich mit der Parabase nichts gemein haben. Den Unterschied zwischen beiden hat Hornung (p. 24) ausgeführt.

Genusse bereit sind, wie die des Aristophanes. Wir haben also hiermit die Par. nicht allein erklärt und entschuldigt, sondern sehen uns auch genöthigt, sie völlig zu billigen und uns wegen des Besitzes derselben glücklich zu preisen. Dass auch z. B. die Alten auf die Par. einen grossen Werth legten — nämlich die Zuschauer; vom Dichter versteht sich das der Lage der Sache nach von selbst —, das sehen wir aus dem Umstande, dass die „Frösche", wie Hypothesis 1 und 3 melden, gerade wegen der darin enthaltenen Par. von den Athenern zum 2. Male zur Aufführung verlangt und dass dem Dichter ein Oelkranz geschenkt wurde (letzteres in der vita Ar., bei Bergk p. XLV.).

Wie nun die vollständige Par. zur Zeit des Aristophanes sich aus jenen Anfängen allmählig herausgebildet habe, das lässt sich aus oben angeführten Gründen schwer bestimmen; wir wissen über die Geschichte der Komödie und also auch der Par. zu wenig. Man hat sich darüber gestritten, ob die Par. allmählig, d. h. ein Theil nach dem andern, entstanden sei, oder ob sie gleich vollständig gewesen. Hierauf bezieht sich nun ganz besonders das, was wir oben bedauernd über das Fehlen der Aristotelischen Mittheilungen sagten; gerade hierüber konnte er uns wichtige Enthüllungen machen, während wir so ganz auf uns selbst beschränkt sind und daher über diese Frage überhaupt nur Vermuthungen aussprechen können. Verstehen wir die Streitfrage recht, so handelt es sich hier nicht etwa um jene φαλλικά; denn dass damals schon die vollständige Par. des Ar. sich gefunden habe, wird Niemand behaupten wollen, sondern es kann hier nur von der aus der Megarischen Posse hervorgegangenen alten attischen Komödie die Rede sein, also etwa von der Organisation derselben durch Krates (Ar. Poet. 5) oder schon vorher durch Chionides. Doch wird uns zwar vom Krates erzählt, dass er die ἰαμβικὴ ἰδέα — die Verspottungen zufälliger Persönlichkeiten — abgeschafft habe, aber wie er im nähern seine Stücke gestaltet, wie er sich zur Par. verhalten habe, darüber wissen wir kein Wort. Köster (p. 13 und 14) meint nun, das Epirrhema sei zuerst dagewesen, nachher sei das Antepirrhema dazu gekommen und schliesslich habe man zu Anfang des Peloponnesischen Krieges noch die Anapästen

hinzugefügt. Hiergegen kämpft Kock (p. 4) und meint z. B. von den Anapästen, dass wenn sie erst in jener Zeit eingeführt wären, so sei es wunderbar, dass uns darüber nichts berichtet sei, da jene Zeit doch sowohl über andere Dinge als auch über die Komödie uns genug überliefert habe; es sei also nicht anzunehmen, dass man da die Par. übergangen hätte, falls sie wichtige Veränderungen erfahren; dann, behauptet Kock, könne nicht das Epirrhema allein und nachher das Antepirrhema entstanden sein, sondern beide seien der Responsion wegen nicht getrennt in ihrem Ursprunge zu denken. Schliesslich ist es dann Kock's Ansicht, dass die P. von Anfang an alle Theile gehabt habe (Universum igitur parabasin simul natam esse censeo, p. 5).

Sollten wir hierüber nun entscheiden, so müssen wir gestehen, dass alle diese Fragen so vage sind und auf so geringen Stützen ruhen, dass es fast unmöglich ist, darüber etwas Bestimmtes zu sagen. Beide Ansichten haben übrigens auch in ihren Einzelheiten etwas für sich und lassen sich recht gut mit einander vereinigen, da sie offenbar von ganz verschiedenen Zeitpunkten handeln. Kock hat ohne Zweifel die schon vollendete Komödie im Auge, also die Zeiten des Chionides oder des Krates; dass damals auch die Parabase schon vollendet gewesen, oder vielmehr, dass mit der Organisation der Komödie auch ihr Hauptheil, die Parabase, gleich mit vollständig organisirt worden sei, ist höchst wahrscheinlich, und so mag dann das universam natam esse sein Recht haben. Köster dagegen denkt selbstverständlich an viel frühere Zeiten, an den Ursprung der Komödie, und dass da nun aus den Phallika sich zunächst das entwickelt habe, was später Epirrhema genannt wurde, ist ja nach obigem fast sicher. Nur hat Kock dann wieder ohne Zweifel recht, wenn er dann das Antepirrhema mit hinzugenommen wissen will, und damit würde dann die Ansicht von Hermann (Jen. Litt. Zeitung 1842, num. 122) übereinstimmen. Derselbe vermuthet, die Par. sei der älteste Theil der Komödie gewesen, eine einzige Person habe dabei zum Volke gesprochen und habe dabei die in Halbchören mit einander scherzenden Phalliker unterbrochen, wovon Erinnerungen in

ἐπίῤῥημα und ἀντεπίῤῥημα noch hafteten. Dieses ganze ist also sehr wahrscheinlich*). Das darin enthaltene Allgemeine ist von uns schon oben auf andere Weise gefunden und ist über allen Zweifel erhaben, nämlich dass die P. der älteste Theil der Komödie sei, indem zwischen den Scherzen des Chors einer aus seiner Mitte Ansprachen meist spottender Natur hielt. Nur muss man nicht mit Bernhardy (p. 542) diese Vermuthung Hermanns sachgemässer nennen als die von uns adoptirte, indem er sagt: „Man pflegte sie von den rohen Phallika herzuleiten, denn diese „wurden sonst (sic!) als Quell der Komödie betrachtet.“ Wir thun das heute auch noch, ohne jedoch die Vermuthung Hermanns dabei zu verwerfen, da beide Momente sich ganz gut vereinigen lassen. In den φαλλικά lag der erste Keim zur Komödie; nachher mag sich diese Art des Scherzes so gestaltet haben, wie Herm. meint, und als man dann diesen so modificirten Chor mit in das durch grössere hinzugefügte „Episodien“ entstandene Drama, „Komödie“ genannt, aufnahm, mag er wegen der Veränderung der Stellung, die er dann bei diesem schon feststehenden und in den Einzelnheiten schon durch das Herkommen genau geregelten Vortrage auf der Bühne machen musste, den Namen „Parabasis“ zuerst erhalten und für die Folgezeit dann behalten haben. Sie wurde dann — das muss doch hier auch noch erwähnt werden — für den Dichter fast der wichtigste Theil der ganzen Komödie, u. a. deshalb, weil dies die Gelegenheit war, sich und sein Stück gegen die Angriffe der oft sehr bissigen Gegner zu vertheidigen, und gerade durch sie mit insbesondere wurde ausserdem die altattische Komödie eine der bedeutendsten politischen Waffen in den Händen der Athenischen Demokratie, in der sie sich nur aus-

*) Dies z. B. auch der wesentliche Inhalt der Schrift von Genz. Die Epirrhemata seien gleich zu Anfang mit den Chorgesängen verbunden gewesen und von den Choreuten vorgetragen. Dann hätten sich die dramatischen Scenen ausgebildet und zuletzt seien dann zu der epirrhematischen Syzygie die Anapästen hinzugekommen. Darnach wäre also die epirrhematische Syzygie überhaupt der älteste Theil der Komödie.

bilden konnte, mit der sie aber auch fallen musste*). So lange sie bestand, war niemand, der gegen das Wohl des Volks in selbstischem Interesse konspirierte, sicher, dass ihn nicht die Komödie an den Pranger der Oeffentlichkeit stellte, sei es in der Parabase oder durch das ganze Stück selbst. Oft genug auch wird erstere vom Dichter benutzt, um dem Staate in anderer Weise, durch gute Rathschläge, Vorwürfe über schlechte Massregeln und dergl. zu nützen, wie Aristophanes selbst sagt:

> τὸν ἱερὸν χορὸν δίκαιόν ἐστι χρηστὰ τῇ πόλει
> ξυμπαραινεῖν καὶ διδάσκειν.

Es fragt sich nur hierbei, ob die komischen Dichter stets soviel politischen Verstand hatten, um wirklich immer χρηστὰ τῇ πόλει zu rathen!

So hätten wir denn endlich die allgemeine Frage über das Wesen der Parabase so weit als möglich erledigt. Sie ist also allerdings ein „interludium" in den Zwischenakten, ist jedoch nicht deshalb erschaffen, um die müssigen Zuschauer zu beschäftigen, sondern war aus einem historischen Grunde schon vorhanden und konnte dem Wesen des Dramas nach an keiner andern Stelle wohl angebracht werden. — Rekapituliren wir nun von neuem die Kennzeichen der Parabase:

1) Sie kann sich nur in einem Zwischenakte finden (das Abtreten der Schauspieler ergiebt sich da von selbst).
2) Der Chor macht jene bestimmten Bewegungen.
3) Er verletzt den Zusammenhang des Stückes (Anrufungen an Götter — Spottlieder — Anreden an's Publikum).

II.

Ehe wir nun zum zweiten Theile unserer Abhandlung übergehen können, in welchem wir untersuchen wollten, welche

*) Daher entbehren z. B. Ekklesiazusen und Plutus die Parabase ganz, da sie nach Beendigung des Peloponnesischen Krieges geschrieben sind und mehr zur mittleren Komödie gehören. Hierher gehört ferner die Stelle bei Platonius §. 14: τὰ μὲν γὰρ ἔχοντα (sc. δράματα) τὰς παραβάσεις κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον ἐδιδάχθη, καθ' ὃν ὁ δῆμος ἐκράτει, τὰ δὲ οὐκ ἔχοντα τῆς ἐξουσίας λοιπὸν ἀπὸ τοῦ δήμου μεθισταμένης καὶ τῆς ὀλιγαρχίας κρατούσης.

Chorpartien in den Aristophanischen Komödien mit dem Namen Par. zu bezeichnen seien, müssen wir zuvor die Parabase nun in ihren Einzelnheiten betrachten. Wir haben die eigenthümliche Bewegung des Chors bei derselben zu erwähnen, haben dann über die einzelnen Theile derselben namentlich nach Inhalt und Metrum zu sprechen und dürfen schliesslich auch die Frage über die tragische Parabase nicht ausser Acht lassen.

Als einleitende Frage wollen wir hier nun den Namen *παράβασις* besprechen. Denn, haben wir auch oben darauf hingewiesen, dass man solche Begriffe niemals aus ihrer Etymologie erklären kann und darf, so ist doch der Name auch niemals ganz willkürlich gewählt, sondern stand damals als er entstand immer in irgend einer Beziehung zu der Sache, der er beigelegt wurde*). Wir sagen absichtlich „damals", denn der Begriff verändert sich gewöhnlich später im Laufe der Zeit, und so kann es sich ereignen, dass schliesslich Name und Sache gar nicht mehr zu einander passen. So ist nicht jedes *παραβαίνειν* eine *παράβασις* im Sinne der Komiker, wohl aber ist dieser term. techn. *παρ.* wegen der ihm inliegenden Bedeutung des *παραβαίνειν* entstanden. Kolster (p. 6) geht nun aus von *παραβαίνειν τόπον* und findet also in dem Namen den Begriff des Ueberschreitens eines frühern Raumes, das Verlassen

---

*) cf. die verschiedenen Definitionen des Wortes *ἐπεισόδιον.* Aristoteles definirt (P. c. 12) dasselbe so: *Ἐπ. μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.* Darnach sind Episodien alle Theile des Dialogs zwischen der Parodos und der Exodos, d. h. das ganze Stück zerfällt seiner Handlung nach in lauter durch Chorgesänge getrennte Episodien; Ep. sind da also ganz das, was wir Akte nennen. Ganz anders lautet nun die Definition des Suidas: *τὸ εἰς τὰ δράματα εἰσαγόμενον κατὰ προσθήκην τινὰ καὶ αὔξησιν τοῦ δράματος.* oder Bekker Anecdot. p. 353, 19: *Ἐπὶ τὸ εἰσφερόμενον τῷ δράματι γέλωτος χάριν, ἔξω δὲ ὑποθέσεως ὄν κτλ.*, was sich unserm Begriff Episode anpasst. Dieser steht übrigens natürlich mit dem griech. im Zusammenhang, denn da der Anfangspunkt des griech. Drama im Chor zu suchen ist und dieser zuerst die Hauptrolle spielte, so nannte man das, was man nun allmählich „einschob" an Dialog, eben „Episode", und nachher wurden dann diese Episoden die Hauptsache.

der frühern Stellung. Dies tadelt Köster (p. 3), indem er in Uebereinstimmung mit Hornung (p. 20) dagegen einwendet, Ar. gebrauche παρ. niemals mit dem Akkusativ; es sei bei ihm Intransitivum, wie aus Ausdrücken hervorgehe: πρὸς τὸ θέατρον παραβῆναι oder παραβαίνειν εἰς λέξιν ἐπῶν. Alle drei haben wiederum recht und unrecht, wie man will. Köster und Hornung führen richtig an, dass bei Ar. niemals παραβαίνειν transitiv gebraucht ist; das wird aber Kolster auch nicht behauptet haben, sondern sein Ausdruck παρ. τόπον ist vielleicht nur deshalb zu Hülfe gezogen, um zu zeigen, wie ursprünglich aus der eigentl. Bedeutung des Wortes παρ. — denn bei Ar. ist sie eine abgeleitete — der Begriff des spätern term. techn. „Parabase" entstanden ist. Die hohe Wahrscheinlichkeit eines solchen Raisonnements leuchtet ein; beweisen kann man es freilich nicht, da die Notizen darüber fehlen. Bei Ar. nun aber ist diese Bedeutung des Wortes παρ. offenbar verloren gegangen, und deshalb findet sie auf ihn keine Anwendung mehr. Nach allem würden also Köster und Hornung nur dann Kolster mit Recht tadeln, wenn der Name παρ. erst zur Zeit des Ar., und zwar im Sinne als term. techn., aufgekommen wäre, und das lässt sich doch weniger beweisen als das Gegentheil. Bei Ar. selbst nun, wie gesagt, hat Köster recht, wenn er nur an die Bedeutung „vortreten" denkt vom Redner (Thuc. IV, 28. VI, 19) und behauptet, dass bei Ar. das Wort nie anders vorkomme; ebenso Kock (p. 7 — Acharn. 629, Equit. 508, Pac. 735; ferner in ähnlicher Bedeutung: Thesm. 783, Vesp. 1528).

Fragen wir nun, wie dies Vortreten geschehen, so müssen wir uns erst die vorherige Stellung des Chors vergegenwärtigen. Der aus 24 Personen (schol. Av. 297; Pollux IV, 109; Suid. s. v. χορός, περὶ κωμῳδίας IX, a, 245) bestehende komische Chor (in welcher Zahl auch der Chorführer mit einbegriffen ist, Kock p. 6 infra u. 7) war nicht von Anfang des Stückes an auf der Bühne, sondern trat erst auf, nachdem in einigen Scenen von den Schauspielern gewissermassen das Sujet des Stückes angedeutet war. Dieser erste Theil wird πρόλογος genannt (μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου Aristot.). Dann kam der Chor zur rechten der Zuschauer (schol. Aristidis T. III p. 335)

aus der εἰσόδος (cf. Nubb. 325) in die Orchestra*), nachdem er gewöhnlich vorher schon von den Spielenden bemerkt war, theils indem man seinen Gesang schon von weitem hörte**), theils indem man ihn herannahen sah und sich nun gegenseitig auf ihn aufmerksam machte, wie z. B. Vesp. von 215 an. Dies erste Auftreten des Chors hiess πάροδος (Poll. IV, 108 ff.; Aristot. a. a. O.; schol. Eur. Phoen. 202 etc.), welche Parodos gewöhnlich mit Gesang — aus Strophe und Gegenstrophe bestehend — begleitet war, während welches dann der Chor seine Stellung zwischen Thymele und Scene einnahm; viel seltener ist es, dass derselbe daneben auch mit den Schauspielern Worte wechselte (hierher die Stelle bei Bergk περὶ κωμῳδίας VIII, §. 31), doch spricht öfter der Chorführer vorher einige Worte zum nachfolgenden Chore. Man kann daher mit Hornung (p. 8 ff.) drei Arten der Parodos unterscheiden: 1) solche, die aus Strophe und Gegenstrophe bestehen, wie Nubb. 275 und Av. 310; 2) solche, bei denen ausserdem Systeme des Chorführers sich finden (Ran. 324, Ach. 204, Eccles. 285, Lys. 254); 3) solche, die aus Systemen ἐξ ὁμοίων bestehen ohne antistrophische Responsion; diese sollen vom Chorführer gesprochen sein (doch zweifelt Hornung p. 16); hierher gehören Vesp. 230, Pac. 301, Equitt. 247. — Die Gruppierung des Chors bei seinem Erscheinen durch die κάτω πάροδος war eine dreifache (Poll. IV, 109). Dass die Choreuten einzeln, καθ' ἕνα, σποράδην

*) Nicht auf die Scene, wie schol. zu Nubb. 344 falsch berichtet. Allerdings kommt — jedoch sehr vereinzelt — ein Betreten der Scene von Seiten des Chors vor (wie Pac. v. 427), doch steigt er dann von der Orchestra auf die eigentliche Bühne und kehrt dann wieder dorthin zurück (hierher gehört Poll. IV, 106).

**) Z. B. Nubb. 322. Es ist nicht nothwendig, diesen Fall mit Kannegiesser (p. 340) u. Köster (p. 3) als ein παραχορήγημα zu bezeichnen. Warum sollten andere Personen hinter den Coulissen singen, während doch der Chor bei seinem Eintreten denselben Gesang fortsetzen musste! Dergleichen kommt auch heute noch öfter vor, und es wird dadurch mittelst der dramatischen Illusion erst das schwach vernehmbare, dann immer mehr anschwellende und lauter tönende Singen eines von weitem sich nähernden Chors dargestellt. Man denke z. B. an den Pilgerchor im Tannhäuser

kamen, war in der Tragödie höchst selten (Aeschyl. Eumeniden); warum Bernhardy meint, dass es in der Komödie häufiger vorgekommen zu sein scheine (Aves und die *Πόλεις* des Eupolis), ist nicht einzusehen, da rücksichtlich der Aves Bodes Ansicht (a. a. O. p. 284) nicht beweisend ist, wie denn auch Hornung sie betreitet (p. 11) und ein Auftreten *κατὰ στοίχους* wahrscheinlich macht*). Die zweite Art ist eben dieses Auftreten *κατὰ στοίχους*, ein militärischer Ausdruck, indem sich dann dem Zuschauer Reihen von grosser Tiefe darboten; in der Tragödie traten dann nämlich die 15 Choreuten immer je 5 hintereinander ein, so dass der Zuschauer B (s. Fig. 1), der sie in Front sah, 3 Reihen, jede 5 Mann tief, erblickte; bei der Komödie traten in diesem Falle 6 Mann hintereinander ein, so dass dieses von B ausgesehen 4 *στοίχους* gab. Die dritte mit der zweiten nah verwandte Art des Auftretens ist die *κατὰ ζυγά*; diese ζ. standen natürlich beim Auftreten des Chors ebenfalls mit der Front nach B gerichtet und boten in der Tragödie eine Front von 3 und in der Komödie eine solche von 4 Mann dar, so dass also in der letztern jedes ζ. aus 4 nebeneinanderstehenden Choreuten bestand**). — Die Hauptstelle für alle 3 Möglichkeiten ist bei Pollux a. a. O.: *Μέρη δὲ χοροῦ στοῖχος καὶ ζυγόν. Καὶ τραγικοῦ μὲν χοροῦ ζυγὰ πέντε ἐκ τριῶν καὶ στοῖχοι τρεῖς ἐκ πέντε. — Καὶ κατὰ τρεῖς* (3 Mann neben einander) *μὲν εἰςῄεσαν, εἰ κατὰ ζυγὰ γένοιτο ἡ πάροδος, εἰ δὲ κατὰ στοίχους, ἀνὰ πέντε* (fünf Mann tiet) *εἰςῄεσαν· ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ καθ' ἕνα ἐποιοῦντο τὴν πάροδον· ὁ δὲ κωμικὸς χορὸς τέτταρες καὶ εἴκοσιν ἦσαν χορευταί, ζυγὰ ἕξ, ἕκαστον δὲ ζυγὸν ἐκ τεττάρων, στοῖχοι δὲ τέτταρες, ἓξ ἄνδρας ἔχων ἕκαστος στοῖχος.* Zu bemerken ist dabei, dass die Benennung natürlich immer von

*) Liest man den Text unbefangen, so kommen die ersten 6 Vögel *σποράδην*, die andern zu je 6 geordnet, was Horn. richtig aus der Art der Aufzählung entnimmt, und sie bilden alle also nachher 4 Reihen.

**) Dies ist die offenbar richtige Ansicht über jene beiden letzten Arten des Auftretens des Chors; es existieren darüber viele falsche Vorstellungen, wie z. B. bei Klein, Gesch. des Dramas, II, p. 48.

dem Standpunkte aus gewählt ist, nach welchem der Chor die Gesichter wandte. Die Begriffe *στ.* und *ζ.* macht eine andere Stelle bei demselben Manne (1, 126) deutlich, die sich auf die Einrichtung einer Schlachtordnung bezieht: *τὸ μὲν ἐφεξῆς εἶναι κατὰ μῆκος, ζυγεῖν· τὸ δὲ ἐφεξῆς κατὰ βάθος, στοιχεῖν.* Beim *στοῖχος* ist also an die Tiefe der hintereinander stehenden Choreuten zu denken, beim *ζυγὸν* an die Front der nebeneinander stehenden, wie unsere obigen Auseinandersetzungen schon angeben. In der Tragödie traten dann also entweder 5 *ζυγὰ* ein, jedes mit 3 Mann in Front, oder 3 *στοῖχοι*, jeder 5 Mann tief und in der Komödie 6 *ζυγὰ*, jedes mit 4 Mann in Front, oder 4 *στοῖχοι*, jeder 6 Mann tief, so dass also in den folgenden Figuren 1 a ein Auftreten des komischen Chores *κ. στ.* und 1 b ein solches *κ. ζ.* verdeutlichen würde.

*Fig. Ia.**

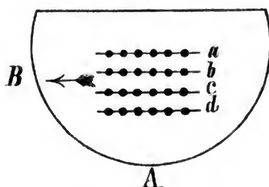
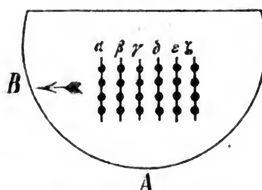


*Fig. Ib.**



In beiden Fällen bildet also der Chor ein Oblongum, dessen längere Seiten *στοῖχοι* und die kürzeren *ζυγὰ* waren. Die Benennung *κ. στ.* oder *κ. ζ* erfolgte, je nachdem entweder die Choreuten hinter einander ohne merkliche Zwischenräume standen (*κ. στ.*) oder in derselben Weise eng neben einander (*κ. ζ.*), so dass sich in einem Falle 4 lange

---

*) *a, b, c, d* sind die 4 *στοῖχοι; α. β, γ, δ, ε, ζ* die 6 *ζυγά*. Die Thymele ist aus einem später anzuführenden Grunde nicht mit angegeben, ebensowenig wie die sog. *γραμμαί* (Hesych s. h. v.). Eine genauere 1 b entsprechende Zeichnung für die Tragödie s. bei O. Müller Eumen. p. 81.

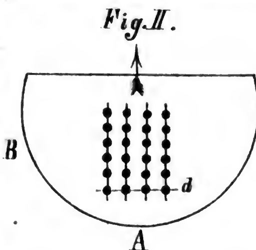
Reihen mit Zwischenräumen neben sich darboten (στοῖχοι), im andern 6 hintereinander stehende ζυγὰ mit Zwischenräumen hinter sich.

Ferner wird nun angegeben (Phot. τρίτος ἀριστεροῦ), dass der linke στοῖχος den Zuschauern zunächst gewesen sei, der rechte dem Proscenium, wie figura zeigt, und dass in der Tragödie der τρίτος ἀριστεροῦ (sc. στοίχου) der Chorführer gewesen sei, für den sich auch der Ausdruck μέσος findet. Diese Notiz passt jedoch nur für die Tragödie, in der die στ. aus 5 Mann bestanden; in der Komödie, deren στοῖχοι 6 Mann enthielten, gab es also 2 τρ. ἀρ., 2 μέσοι; der Platz des Chorführers des komischen Chors ist also nicht genau zu bestimmen und dies noch eine offene Frage, denn der Name ἀριστεροστάτης hilft uns dazu nichts (ἀριστεροστάτης ἐν τῷ κωμικῷ καλεῖται χόρῳ, ἐν δὲ τῷ τραγικῷ μέσος [s. τρίτος] ἀριστεροῦ) (Becker anecdot. p. 444, 15). Vielmehr sind ἀριστεροστάται alle 6, die in dem linken στ. stehen; die 6 auf dem rechten nach dem Proscenium zu heissen δεξιοστάται. Auffällig ist bei diesem allen, dass hier stets nur von στ., niemals aber von ζ. die Rede ist, während doch bei der Parodos beide Stellungen vorkamen; und doch kann obiges nur auf die Parodos bezüglich gesagt sein, denn später kommt (ausser etwa in der Stellung ἀντιπρόσωποι ἀλλήλοις) eine solche Stellung κ. στ. nach *B* gewandt nicht mehr vor, und auf die übrigen Stellungen κ. στ. passt die Notiz nicht, dass der linke στ. dem Publikum (*A*) zunächst gestanden etc. Bei der Stellung κ. ζ. wird also in der Tragödie der Chorführer der linke Flügelmann des 3. ζ. gewesen sein, während sein Platz in der Komödie zwischen dem 3. und 4. ζ. schwankt.

Nach beendigter Parodos nun, sobald sich überhaupt der Chor mit dem Gesicht nach der Bühne wandte, — er that dies natürlich, sobald er sich mit dem Schauspielern in Verbindung setzte und an der Handlung Theil nahm, — trat eine Aufstellung κατὰ στοίχους ein und wurde immer beibehalten, resp. erfolgte wieder, solange oder sobald der Chor mit den Schauspielern zu thun hatte. (Cf. Suidas a. a. O.: Ἑστᾶσι μὲν γὰρ κ. στ. οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν [(?) mit Kock p. 8, und mit Hornung p. 21 zu lesen πρὸς τὴν σκηνήν; zu korrigieren nach περὶ κωμ. VIII, p.

XXXIX bei Bergk] ἀποβλέποντες, ὅταν δὲ παραβῶσιν ἐφεξῆς ἑστῶτες (i. e. κατὰ ζυγά) κ. τ. ἑ.) *); wie aber nun der Chor aus der Stellung in Fig. 1 a oder 1 b in diese zweite (Fig. 2) gelangt ist, können wir nicht mehr angeben. Neben sich hatte der Chorführer in jener ersten Reihe (δ) die bessern Tänzer, weil sie an diesem Platze dem Auge am meisten bloss gestellt waren. (Phot. p. 604, 19, Hesysch. s. v. ἀριστεροστάτης; Poll. IV, 106 unrichtig).

Fig. II.



Eine andere Stellung gibt Hephaest. (p. 71) an, das ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις, indem 2 linke στ., resp. 3 linke ζ., gegen 2 rechte στ., resp. 3 rechte ζ., Front machten. Was zunächst die Form dieser Stellung betrifft, so ist eine 4 fache möglich, indem die Stellung κ. στ. und die κ. ζ. je 2 liefern. Wir geben hier nur die beiden möglichen Stellungen κ. ζ. an; darnach lassen sich die andern beiden κ. στ. leicht deuten.

Fig. III a.

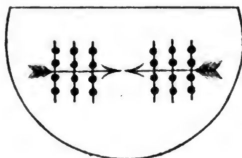
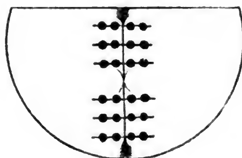


Fig. III b.



Die Stelle bei Heph. lautet nun: Ἔστι δέ τις ἐν ταῖς κωμῳδίαις καὶ ἡ καλουμένη παράβασις, ἐπειδὰν εἰςελθόντες εἰς τὸ θέατρον καὶ ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις στάντες οἱ χορευταὶ παρέβαινον καὶ εἰς τὸ θέατρον βλέποντες ἔλεγόν τινα. Darnach hätte also der Chor vor der Parabase eine von den unter Fig. 3 möglichen Stellungen gehabt. Wie

*) cf. ferner bei Bergk περὶ κ. VI: Ὅτε μὲν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διελέγετο (sc. ὁ χορός), πρὸς τὴν σκηνὴν ἀφεώρα; doch ist dies selbstverständlich. cf. ferner bei Bergk XL, § 36.

wir aber eben sahen, hat er nach nicht misszudeutenden Stellen vielmehr in diesem Zeitpunkte die Stellung Fig. 2 beobachtet. Hier scheint also ein directer Widerspruch zu sein. Kolster (p. 13) will nun die Ansicht des Heph. stützen, indem er Stellen hier her zieht, wie Suid. a. a. O. und schol. Equit. 508, in denen jedoch, wie wir oben sahen, das falsche ὀρχήστραν nach andern Stellen und nach der gesunden Vernunft in σκηνήν umzuwandeln ist. Nach Kolster hätte dann der Chor mit den Schauspielern gesprochen, ohne ihnen das Antlitz zuzuwenden. Das ist unmöglich. Wir müssen bei solchen Fragen als obersten Grundsatz den festhalten, dass man denjenigen, mit welchem man spricht, auch ansieht. Diese Sache muss sich also anders verhalten, und fragen wir, ob und wann vor der Parabase die Stellung des Heph. statt gefunden habe, so kann dies nach dem eben angeführten Grundsatze nur dann geschehen, wenn etwa während der Parodos, wie wir oben sahen, eine Absingung von Ode und Antode, von Strophe und Gegenstrophe statt hatte; dann, wo also die eine Hälfte des Chors die andere gewissermassen anredet und diese dann antwortet, ist nichts natürlicher als die Stellung ἀντιπρόσωποι ἀλλήλοις. Hierbei haben nun offenbar die Leute nicht immer ruhig gestanden; doch wie sie getanzt oder gar die Stelle verlassen, davon können wir nichts erfahren. Man muss überhaupt das eben Entwickelte mehr im allgemeinen als die Grundzüge gelten lassen, die aber in der Komödie Modificationen zuliessen, wie wenn im Frieden der Chor die Scene besteigt und sie dann wieder verlässt, oder wenn er in den Ekkl. nur durch die Orchestra zieht, die Parodos singend, um sich zur Volksversammlung zu begeben.*) Im allgemeinen hatte also der Chor während des Stückes jene Stellung in Form eines Oblongums. Diese Stellung verändert sich nun, sobald die Schauspieler alle abtreten und die Parabase beginnt.

Auch über diese Veränderung beim Eintritt der Parabase

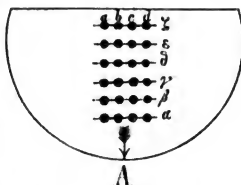
---

*) Hier also das Eigenthümliche einer μετάστασις und nachher eine ἐπιπάροδος cf. Poll. IV, 108. Ascherson de parodo et epiparodo p. 28ff., Hornung, p. 15.

und über die Stellungen bei den einzelnen Theilen derselben selbst lassen sich nur allgemeine Angaben machen; nur dann würden wir über diese Punkte völlige Klarheit haben, wenn es uns vergönnt wäre, einmal die Vergangenheit zurückzaubern und einer solchen Vorstellung der Alten beiwohnen zu können. Die hierher gehörigen Stellen sind: schol. Equit. 508: *ἑστᾶσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν σκηνὴν* (s. oben) *ἀποβλέποντες. ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἑστῶτες καὶ πρὸς τοὺς θεατὰς βλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται;* ferner schol. Pac. 733. *ἐστρέφετο δὲ ὁ χορὸς καὶ ἐγίνοντο στίχοι δ'*; ferner Platon. *περὶ διαφ. κωμ.* und Suidas s. v. *παράβασις.*

Aus diesen Stellen geht zunächst hervor, dass der Chor — wie schon oben bemerkt — vor Eintritt der Par. eine Stellung *κατὰ στοίχους* gehabt habe (Fig. 2). Dann machte er also beim Beginn der Par. eine neue Schwenkung; die Choreuten stehen nicht mehr *κ. στ.* sondern *ἐφεξῆς* (nämlich *κατὰ μῆκος*, wie der Deutlichkeit wegen nothwendig hätte hinzugesetzt werden müssen), was also hier soviel ist wie *κατὰ ζυγά*, und es sind 4 *στίχοι* geworden (ein Wort, welches man nicht mit Bernhardy p. 86 eine fehlerhafte Variante nennen darf, denn an die eigentlichen *στοῖχοι* darf man hier nicht denken, da wir eben *ζυγά* vor uns haben). Da die Choreuten ferner jetzt Fronte gegen die Zuschauer machen und es eine Stellung *κ. ζ.* sein soll, so muss sie Fig. 4 entsprechen. Es haben sich also dabei nicht nur die einzelnen Choreuten einfach umgedreht, d. h. eine halbe Umdrehung gemacht und sich in der Längenrichtung mehr von einander entfernend sich enger an die n e b e n stehenden Collegen angeschlossen, sondern der Chor hat sich dabei auch, wie aus den einschlagenden Stellen hervorgeht und in dem *παραβαίνειν* liegt, etwas nach vorn bewegt. Diese Veränderung geschah während des *κομμάτιον*; beim Eintritt der

Fig. IV.



*) *a. b c. d.* die 4 *στίχοι*, *α, β, γ,* , *ε, ζ,* die 6 *ζυγά*.

eigentlichen *παράβασις* war diese neue Stellung vollendet. Wie sie im einzeln ausgeführt, z. B. wo der Chorführer geblieben *), der doch nun vorn die Zuschauer anredete, das wissen wir wiederum nicht und kennen ebenso wenig die einzelnen Tänze und überhaupt die einzelnen Bewegungen während der Parabase genau; was davon bekannt ist, wird bei den einzelnen Theilen der Parabase erwähnt werden. Nur das wissen wir, dass nach beendigter Parabase durch eine neue Schwenkung der Chor wieder in seine alte Stellung *κ. στ.* zurückkehrte (schol. Pac. 733 *εἶτα διελθόντες τὴν καλουμένην παράβασιν ἐστρέφοντο πάλιν εἰς τὴν προτέραν στάσιν*). Soviel über die parabatische Wendung (cf. Koester p. 9, 23; Kolster p. 5; Kock p. 8; Hornung p. 22). (Im allgemeinen vergleiche man noch über die hierher gehörenden Chorstellungen: Hermann opusc. II p. 134 ff; Müller Eumenid. p. 82, Anhang dazu p. 35; Herm. opusc. VI, p. 144 ff.; Schneider, att. Theaterwesen p. 190 ff.). **)

III.

Wir hätten nun noch die einzelnen Theile der Par. nach Inhalt, Metrum und den etwaigen Bewegungen dabei zu besprechen und können dann, nachdem wir die Frage über die tragische Parabase behandelt, zum Hauptheil unserer ganzen Arbeit übergehen, nämlich zur Aufsuchung derjenigen Chorlieder in den 11 Aristophanischen Stücken, die mit dem Namen Par. zu bezeichnen sind. Wir folgen in diesem Abschnitte Hornung (von p. 29 an) und Kock (von p. 13 an) und müssen uns hier mitunter darauf beschränken, nur deren Resultate zusammenzutragen und eintretendenfalls unsere abweichende Meinung vor-

---

*) Kock (p. 8) meint, dass der Chor sich um den Chorführer gedreht habe; doch ist nicht recht klar, wie er das gedacht wissen will.

**) Bei den Figuren ist die Bezeichnung der Thymele absichtlich weggelassen, weil wir nicht wissen, wie der Chor in den einzelnen Fällen in Bezug auf dieselbe gestanden hat. Der Deutlichkeit wegen sind die Zeichnungen in so fern alle ungenau, als der Chorstellung in ihnen ein zu grosser Raum in dem Kreise angewiesen ist.

zubringen, denn gerade dies ist der Punkt, der von allen Fragen über die Parabase schon von Alters her am eingehendsten und auch erfolgreichsten behandelt ist.

Die 7 Theile der Parabase finden wir aufgezeichnet bei Pollux (IV, 112): *Τῆς μέντοι παραβάσεως τῆς κωμικῆς ἑπτά εἰσι μέρη· κομμάτιον, παράβασις, μακρόν, στροφή, ἐπίρρημα, ἀντίστροφος, ἀντεπίρρημα.* Ebenso gibt, obwohl in anderer Ordnung, diese Theile Platonius a. a. O. an. Tzetzes dagegen a. a. O. von *v.* 25 an und der Anonymus bei Bergk *περὶ κωμ.* VIII p. XXXIV sind hierin voll von Irrthümern, wie das bei ersterem O. Müller (Rh. Mus. V. p. 347) gut gezeigt hat. Die beste Aufzählung findet sich schol. Nubb. 518: *Εἴδη δὲ παραβάσεως ἑπτά· ἁπλᾶ μὲν ταῦτα· κομμάτιον, παράβασις ὁμωνύμως, ἣ καὶ ἀνάπαιστος καλεῖται, ἐπεὶ πολλάκις ἐν ταύτῃ τῷ ἀναπαίστῳ χρῆται· πνῖγος, ὃ καὶ μακρόν· τὰ δὲ κατὰ σχέσιν, στροφή, ἀντίστροφος, ἐπίρρημα, ἀντεπίρρημα. τινὲς δὲ προστιθέασι καὶ ᾠδὴν καὶ ἀντῳδήν, ἔχουσι γὰρ καὶ ταῦτα σχέσιν πρὸς ἄλληλα*; diese beiden Bezeichnungen fallen zusammen mit *στρ.* und *ἀντίστρ.* (Kolster p. 25), indem die eine Bezeichnung vom Tanze, die andere vom Gesange genommen ist. Die gesammte Par. besteht also aus 2 Theilen: Erstens Kommatium, Parabase und Pnigos ohne Responsion, und zweitens aus den sich gegenseitig entsprechenden Ode, Antode, Epirrhema und Antepirrhema; erstere heissen desshalb *ἀπολελυμμένα* (Hephaest. a. a. O.), letztere *τὰ κατὰ σχέσιν μέρη* oder *συζυγία ἐπιρρηματική*, — Gehen wir nun zu den einzelnen Theilen über.

1) *Κομμάτιον.*

(Gesungen vom ganzen Chor, oder von einen Schauspieler, oder vom Chorführer gesprochen). (Pollux IV, 112; schol. Equit. 498. Nubb. 510, Vesp. 1009, Av. 676). *)

Das K. wird gesungen, während die Schauspieler abgehen, und die oben beschriebene Wendung vom Chore gemacht wird;

*) Wir citieren diese Stellen einfach jedesmal nach der Kock'schen Zusammenstellung.

sein Name ist nicht von *κόπτεσθαι*, sondern von *κόπτειν* abzuleiten, weil es ein kleines Chorlied bedeuten soll*). Es ist das *προκήρυγμα τῆς παραβάσεως* (schol. Vesp. 1009) und heisst auch, weil der erstere Theil gewöhnlich die Schauspieler mit einigen Worten entlässt (*ἀλλ' ἴθι χαίρων* s. p. 11), *προπεμπτική* (schol. Equit. 498). Der andere Theil fordert gewöhnlich das Publikum auf *νοῦν προσέχειν τοῖς ἀναπαίστοις*. Meistens kann man an den Worten des *K*. selbst erkennen, wann die Wendung an die Zuschauer eintritt (Koester p. 7): In den Av. z. B. V. 681 bei den Worten *ἀλλ' ὦ καλλιβόαν κρέκουσα*, Equit. V. 503 *ὑμᾶς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν*, Vesp. 1010 *ὦ μυριάδες δ' ἀναρίθμητοι*, Nubb. 512 *εὐτυχία γένοιτο τ' ἀνθρώπῳ*; es wird hier vom abgehenden Schauspieler in der 3. Person gesprochen, während V. 511 der Chor in der 2. Person mit ihm redete.

Das K. hat eigentlich nur die Aufgabe, das Zwischenspiel anzumelden, die eigentliche Par. vorzubereiten und überhaupt das Stück mit diesem so heterogenen Theile zu verbinden, ebenso wie das Makrum wieder dazu da ist, von der eigentlichen Par. zu der *στροφή* ein Bindeglied abzugeben. Es ist daher leicht erklärlich, dass beide Theile, als von geringerer Bedeutung, nicht allein möglichst kurz sein, sondern auch unter Umständen wohl 'mal fehlen können. So sagt Acharn. (626 und 627) und Pac. (729—33) nur der Chorführer einige Verse, da der Chor die Kleidung wechselt**) sich zu den Anapästen anschickt (cf. p. 48). Daraus nun, dass auch diese beiden Stellen nicht ganz genau vom Scholiasten mit dem Namen *K*. bezeichnet wurden, scheint G. Hermann (ep. doctr. metr. § 653) zu der Behauptung verleitet zu sein, dass das *K*. vom Chorführer gesprochen sei. Das passt für das eigentliche *K*. jedoch nicht. Der Beweis hierfür ist indessen nicht aus Stellen zu nehmen, wie Equ. 498, aus welcher Stelle Kock wegen des da-

*) Schol. Equit. 498 und Nubb. 510 helfen hierzu nichts. Pollux nennt es *καταβολήν τινα βραχέως μέλους*. cf. Equit. V, 372 das Wort *περικομμάτιον*.

**) Denn wie schol. Pac. 729 steht: *γυμνὸν γὰρ ποιοῦσι τὸν χορὸν οἱ κωμικοὶ ἀεί, ἵνα ὀρχῆται.*

rin vorkommenden τοῦ χοροῦ beweisen will, dass also hier nicht der Chorführer gesprochen, sondern der Gesammtchor gesungen habe. Hornung (p. 30) verwirft diesen Beweis, indem er darauf hinweist, wie auch in der oben erwähnten Stelle Pac. 729, von der wir gesehen, dass sie vom Chorführer gesprochen, der Scholiast das τοῦ χοροῦ erwähnt; überhaupt also, erinnert H., muss man bemerken, dass die Scholiasten, wie sich auch an letzterer Stelle zeigt, nicht genau genug zwischen dem Chor und dem Chorführer unterscheiden, so dass sie z. B. zu Nubb. 518 sagen, dass die eigentliche Par. ἐκ τοῦ χοροῦ gesprochen werde, während sich doch bald zeigt, dass der Chorführer sie spricht. Gegen beide Gelehrte müssen wir aber folgendes bemerken. In der betreffenden Stelle des Scholiasten (Equ. 498) ist nicht, wie Kock will, vom κομμάτιον des betreffenden Stückes, sondern überhaupt vom *K.* die Rede. Der Scholiast sagt nämlich: Διὰ δὲ τὸ προτίθεσθαι τῆς παραβάσεως, κομμάτιον χοροῦ ὀνομάζεσθαι, ὡς εἴρηται, welche Stelle wir einfach in folgender Weise verstehen: „Weil dergleichen Verse der Parabase vorauf zu gehen pflegen, werden sie „ein kleiner Abschnitt des Chors“ genannt.“ Was nun H.'s Stelle (Pac. 729) betrifft, so verhält es sich mit dieser ähnlich und sowie die Kock'sche keinen Beweis für seine Behauptung liefert, so liefert H.'s keine dagegen. Der Scholiast sagt nämlich: ὁ χορὸς μένων ποιεῖ παράβασιν οὐ τελείαν, ἀλλὰ κομμάτιον μέν ἐστι τοῦ χοροῦ. Wie jemand aus diesen Worten beweisen will, dass das betreffende *K.* der Pax vom ganzen Chore gesungen sei, oder dass fälschlich statt des recitirenden Chorführers hier vom Gesang des Chors gesprochen werde, ist uns völlig unklar. Der Sinn der Stelle ist einfach der, dass die vorliegende Par. nicht vollständig sei; im Gegensatz zu der παρ. τελεία sind hier nur einzelne Theile vorhanden, deren erster (μέν) das κ. τοῦ χοροῦ ist; die folgenden mit δὲ anzureihenden Theile sind in der verderbten schlecht excerpierten Stelle nicht angegeben; in dem beigefügten ἄλλως findet sich wenigstens τὸ δὲ μακρὸν κ.τ.λ. *K.* τοῦ χοροῦ würde dann weiter nichts sein als der 5 Zeilen weiter von einem andern gebrauchte Ausdruck κομμάτιον, und es würde ersterer Ausdruck auf die Entstehung des Wortes hinweisen. Dasselbe wurde zuerst *K.*

χοροῦ genannt, „ein kleiner Abschnitt des Chors", wegen seines geringen Umfangs und seiner nur einleitenden, vermittelnden Bedeutung. Zu beweisen ist dies aus dem eben oben schon erwähnten Scholion zu Equ. 498. Nachher *) wurde *K.* ein terminus technicus, **) wie man aus einer sonst wörtlich gleichlautenden Stelle zu Nubb. 510 sieht: *Διὰ δὲ τὸ προτίθεσθαι τῆς παραβάσεως κατὰ τὸ ἔθος ὀνομάζεται κομμάτιον*, diesmal also ohne den Zusatz *τοῦ χοροῦ*; offenbar folgt aus der sonstigen Uebereinstimmung der Wörter und Worte beider Stellen (deren eine also älter ist als die andere), dass *κ. τοῦ χοροῦ* und *κ.* allein von beiden Verfassern in völlig gleichem Sinne gebraucht werden. Kock und Hornung haben sich also beide hierin geirrt, sowie auch die von Hornung ferner citierte Stelle zu Nubb. 518 anders zu erklären ist als er es thut. Dies alles thut jedoch der Hauptsache nichts: das *K.* wurde vom Chore gesungen, wie Kock (p. 13) zeigt.

Einmal (Thesm. 776—784) wird das *K.* weder vom Chore noch vom Chorführer, sondern vom abgehenden Schauspieler übernommen. Es heisst dort: *Ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι*, woraus folgt, dass die parabatische Wendung schon gemacht ist, und dass die vorhergehenden Verse des Mnesilochos als Kommation dienen (V. 776—784); dies beweisen auch die dem *K.* eigenthümlichen Metra, die sich in diesen Versen finden, sowie die Anspielungen auf die Bewegungen des hierzu tanzenden Chors, wie sich z. B. die Worte *βάσκετ' ἐπείγετε πάσας καθ' ὁδοὺς* nach Kock nicht allein auf die Tafeln beziehen, mit welchen Euripides herbeigerufen werden soll, sondern auch

---

*) d. h. nicht etwa nach Abfassung dieses Scholions, wie es uns vorliegt; denn dass die Grammatiker das Wort *K.* nicht erfunden haben, zeigt Hornung (p. 30) aus einer Stelle des Eupolis (bei Hephaest. p. 172.): *Εἰωθὸς τὸ κομμάτιον τοῦτο.* Zur Zeit des Eupolis war *K.* also schon ein terminus technicus geworden (cf. *μέτριον πνῖγος* in der ersten Parabase der Vögel). Dem Verfasser obigen Scholions war also nur jener Vers des Eupolis entgangen, und er hatte die Etymologie des Wortes im Sinne.

**) cf. z. B. die nachherige Bedeutung von *ἐπαινέται Ὁμήρου* (Bernhardy I, 317 und 327.)

auf die Wendung des Chors, und sowie nach demselben ferner die Worte τουτὶ τὸ ῥῶ μοχθηρὸν χωρεῖ, χωρεῖ ποίαν αὔλακα in schönem Doppelsinne auch auf irgend einen schlechten Tänzer hindeuten.

Es gibt also 3 Arten von Kommatien: Wirkliche K. des Chors sind: Acharn. 1143—1149, Equ. 498—506, Nubb. 510—517, Vesp. 1009—1014, Av. 676—684. Zweimal (Pac. 729—733 und Acharn. 626—627) versieht der Chorführer die Stelle des Chors in anapästischen Versen, einmal (Nubb. 1113) mit einem jambischen Tetrameter; einmal endlich (Thesm. 776—784) übernimmt der abgehende Schauspieler das *K.* In Lys. und Plut. fehlt das *K.*, da überhaupt in diesen Stücken sich keine Parabase vorfindet; es fehlt auch in Ran. u. Eccles., woselbst die Parabasen unvollständig sind.

Die Metra der K. sind melisch und zwar zerfallen sie in 2 Theile, da das *K.* auch, wie wir oben zu Anfang sahen, aus 2 Theilen besteht, deren einer sich mit den abgehenden Schauspielern, der andere mit dem Chore beschäftigt. (Ueber das einzelne der Metra s. Köster p. 7). Beim Singen des K. machte der Chor die bekannte Wendung; dass er dabei getanzt, mag wahrscheinlich sein wegen des metrischen Eigenthümlichkeiten das K., doch sind wir hierüber wegen völlig mangelnder Zeugnisse im unklaren. Ueber die häufig wiederkehrende Anfangsformel der K. K. ἀλλ' ἴθι χαίρων s. p. 11. Anm.

2) παράβασις

im eigentlichen Sinne, auch ἀνάπαιστοι genannt.

(Vom Chorführer gesprochen). (schol. Equ. 507, Nubb. 518, Pac. 735, Av. 685; Pollux IV, 112, Hesych. s. v. παρ.).

Dies ist der Hauptheil der Par. und daher wird derselbe von den Scholiasten meistens einfach παράβασις im engern Sinne genannt; dass auf diesen Theil am meisten ankam, dass auf ihn der Dichter die meiste Sorgfalt verwandte, zeigt einfach der Inhalt. Mit Unrecht sagt daher Kolster (p. 77), dass der wichtigste Theil das Epirrhema gewesen, und dass die Par. im engern Sinne nur als eine Art von Proömium zu betrachten sei.

Darin beruhte ja das Wesentliche der Par., dass *ὁ ποιητὴς εἰσάγει τὸ ἑαυτοῦ πρόσωπον* (schol. Nubb. 518. Platon. a. a. O. §. 12), und das geschieht ja gerade im vorliegenden Theile, in welchem der Dichter von seinem Stücke, von sich und seinen Gegnern spricht, diese durchhechelt und ihre Schmähungen zurückweist.

Die Bezeichnung *ἀνάπαιστοι* kommt bei Aristoph. selbst 4 mal vor: Ach. 627, Equ. 504, Av. 684, Pac. 735, und wird auch sonst von den Alten öfter gebraucht. Der Grund ist jedem sofort einleuchtend, da das übliche Metrum dieses Theils die Anapästen waren, nämlich die katalektischen Tetrameter. Dies Metrum war bei Ar. so häufig, dass daher der Name *Ἀριστοφάνειον* für dasselbe entstanden ist, so wie wohl auf ähnliche Weise die Namen Eupolideum, Cratineum u. a. zu deuten sind; der Name *ἀνάπαιστοι* blieb, wenn auch ein anderes Metrum gewählt war, wie Pollux 4, 112 bezeugt. Ar. selbst hat nur dreimal ein anderes Metrum gewählt, nämlich das Priapeum im Amphiaraus (fragm. XVIII. B.), dann im Anagyros das Eupolideum und eben dasselbe in den jetzigen Nubes, in deren erster Redaktion jedoch die Par. nach schol. Nub. 520 ein anderes Metrum hatte. Dies Eupolideum haben wir sonst noch in Eupol. Bapt. und Plat. Paedar. Dass der Name *ἀνάπαιστοι* nicht, wie Köster (p. 3) meint, auch für die gesammte Par. gebraucht werde, widerlegt richtig Kock p. 14.

Zweck dieses Haupttheils der P. war, wie schon oben bemerkt, Mittheilung über des Dichters Verhältnisse, und dies ist nun namentlich der Theil der P., in Bezug auf welchen zu Anfang bemerkt wurde, dass in ihr die dramatische Illusion völlig in's Gesicht geschlagen werde. Am meisten geschieht dies in den Wolken, wo der Dichter selbst in der ersten Person von sich, seinem Stücke etc. spricht und die Zuschauer sofort mit *ὦ θεώμενοι* anredet. Doch genug hiervon. So wie also die einzelnen Theile der Par. der Form nach verschieden waren, so hatte auch jeder seinen bestimmten ihm eigenthümlichen Inhalt, und so ist der der eigentl. Par. der eben erwähnte.

Was nun noch weiter die Verletzung der Illusion betrifft, so führten früher die Dichter ihre Stücke selbst auf, und da war es denn nicht so sehr wunderbar, wenn der Verfasser nun offen

vor die Zuschauer trat und von sich sprach, indem er die Maske ablegte. Etwas komplicierter wurde jedoch die Sache später, als Dichter und Chorführer nicht mehr eine Person waren. Da übernahm letzterer, der ebenfalls vor den Anapästen die Maske abnahm, wie Kock aus Aristides II, 523 folgert, die Stelle des Dichters (Acharner, Ritter, Wolken, Wespen, Frieden), so dass der letztere sprach διὰ τοῦ χοροῦ (schol. Pac. 733) ὑπὲρ αὐτοῦ (Pollux IV, 111), und zwar liess derselbe von sich gewöhnlich den Chorführer in der 3. Person sprechen (τοῦτον τὸν ποιητήν Acharn. 644; ὁ ποιητής ibid. 633). Bisweilen wird auch der Dichter διδάσκαλος genannt (Acharn. 628), und man sieht aus den Worten des Dichters, dass διδάσκαλος und er dieselbe Person sind (cf. Acharn. 627 und 633). Einmal in den Wolken, wie oben bemerkt, spricht der Dichter sogar in der ersten Person (κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως), so dass bei einer wirklichen Aufführung der Chorführer ganz in die Person des Ar. hätte eintreten und von sich als Ar. hätte sprechen müssen. Doch ist das Stück in der jetzigen Gestalt bekanntlich nicht zur Aufführung gelangt, wie jetzt wohl endlich nach langem Streit feststeht. Aber auch in den Fällen, in welchen vom Dichter in der dritten Person gesprochen wird, geht in der Hitze des Affekts mitunter die Rede nicht ohne Wirkung in die erste Person über, so dass man den Dichter selbst sprechen zu hören glaubt; dies geschieht Ach. 660 und Pac. 754. — Einmal also, in den „Wolken“, spricht der Dichter selbst durch den Chorführer; zweimal redet der Chorführer zwar vom Dichter als einem dritten, aber bald scheint mit ächt künstlerischer Wendung der Dichter, wie in den „Wolken“ selbst zu sprechen; dies in den „Acharnern“ und im „Frieden“, auch legt in ersterem Stücke der Chorführer seine Eigenschaft als Kohlenhändler, im letzteren die als Bauer ab; in den übrigen Stücken wird die dramatische Illusion nicht in doppelter Weise verletzt. In den Anapästen der „Vögel“ und der „Ekklesiazusen“ ist von anderen Sachen die Rede, und die übrigen Stücke haben, wie schon bemerkt, gar keine Parabase.

Wir sehen aus letzterem, dass ausser den Verhältnissen des Dichters auch andere Sachen in den Anapästen vorkamen.

In den Vögeln wird das Lob der Vögel, in den Ekklesiazusen die Lage der Frauen verhandelt; doch hat dies beide Male seine besonderen Gründe. Nach Kock (p. 15) kommen auch Verspottungen von Personen vor (Nub. 553—560; Vesp. 1031—1036; Pac. 755—760; Av. 692). Doch ist er darin zu weit gegangen, denn jeder sieht gleich, dass zwischen diesen Verspottungen und denen, wie sie in andern Theilen der Par. vorkommen, ein bedeutender Unterschied stattfindet. Hier kommen nur gelegentlich einige Seitenhiebe vor. Der eine Vers in den Vögeln ist ganz nichtssagend; die wörtlich übereinstimmenden Stellen in Wespen und Frieden sind ebenso wenig wie die in den Wolken eigentliche Verspottungen, wie sie z. B. in Ode, Epirrhema und Antode der 2. Par. der Ritter vorkommen. — Sehen wir also von diesen beiden letzterwähnten Punkten ab, da sie als Ausnahmen zu betrachten sind, wie sie uns bei der Licenz der Komödie bei jeder Frage begegnen werden, so bleibt als Charakteristikum der eigentlichen Parabase übrig das Reden vom Dichter, seinen Stücken und von dem, was ihn sonst angeht.

Dass dieser Theil der Parabase vom Chorführer gesprochen und nicht etwa von ihm oder gar vom Chore gesungen sei, ist zu einleuchtend und selbstverständlich, als dass man je daran hätte zweifeln sollen; jeder der eine Parabase liest, wird dies gleich ohne Ueberlegung von selbst annehmen, ohne Gründe dafür aufzusuchen. Wem an solchen Gründen etwas liegt, den verweisen wir auf Kock p. 15 und Hornung p. 32, wo man deren verzeichnet finden wird. Einen, und zwar den Hauptgrund, möchten wir noch hinzufügen, nachdem wir ihn eben angedeutet. Der Inhalt der Anapästen weist unweigerlich darauf hin. Die Dinge, die in ihnen vom Dichter vorgetragen werden, sind zu wichtig und zu sehr darauf berechnet, selbst in ihren einzelnen Worten vom Zuschauer genau verstanden zu werden, als dass sie in einen Theil hätten gelegt werden können, der durch Singen undeutlich gemacht wurde. Mag der Gesang auch noch so viel auf ein deutliches Hervortreten des Textes legen, — und wie oft wird dies mit oder ohne Schaden vernachlässigt! — etwas verliert der Text stets an Deutlichkeit, zumal da auch der Zuhörer doppelt in Anspruch genommen werden muss;

einestheils muss er mit seinem Gefühl den musikalischen Tönen lauschen, anderseits soll er mit dem Verstande den Text aufnehmen. Man wendet sich da an 2 grundverschiedene Seiten des Zuhörers, und das geschieht niemals ohne Beeinträchtigung des einen oder des andern der beiden Faktoren. Man denke an das Unding eines grossen Theils unserer modernen Opern, die abgesehen von andern gewichtigen Gründen schon aus dem Grunde verworfen werden müssen, weil in ihnen der Dialog, der also die sich weiter entwickelnde Handlung enthält, gesungen wird. Dergleichen Unnatürliches darf man dem griechischen Theater nicht zutrauen. Wäre die eigentliche Parabase gesungen worden, so hätten die Zuhörer, falls ihnen nicht vorher Texte mitgegeben worden wären, nicht so genau folgen können, wie es vom Dichter dringend gewünscht wurde; auch hätten sie nicht ohne Anstrengung folgen können, und das musste dem Dichter ebenfalls ungelegen sein, da er strenge, ununterbrochene Aufmerksamkeit wünschen musste. Wer also an ein Singen der Parabase denkt, dem geht alles wahre Gefühl für das Wesen des Drama's ab; dergleichen ist absolut unmöglich. Man stosse sich daher nicht an die ohne Pendant dastehende Bemerkung bei Hesychius s. v. ἀνάπαιστα· κυρίως τὰ ἐν ταῖς παραβάσεσι τῶν χορῶν ᾄσματα. Dagegen konnte wohl eine einfache Flötenbegleitung ohne Störung stattfinden, und in der Parabase der Vögel ist dergleichen fast nothwendig; so sagt denn auch der Scholiast zu den Versen des Kommation ἀλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ' αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς — Ὡς αὐλὸς γάρ ἐστι φθεγγομένη und fährt dann fort: πολλάκις πρὸς αὐλὸν λέγουσι τὰς παραβάσεις. Diese letztere Bemerkung zieht Kock etwas in Zweifel, Hornung vertheidigt sie; da wir nichts weiter über diesen Punkt wissen, so müssen wir es dahin gestellt sein lassen, ob öfter beim Vortrage der P. Flötenbegleitung statt gefunden habe oder nicht.

Eine letzte Frage ist die, was der Chor während des langen Vortrages des Chorführers gemacht habe. Dass die 23 Personen (ohne Chorführer)*) ganz still während dessen gestanden

*) Hornung (p. 33) vergisst, dass dieser ja schon beschäftigt ist.

haben, ist unwahrscheinlich, wie auch Hornung bemerkt. Er weist ferner darauf hin, wie die Anapästen ein Marschmetrum sind; es ist also schon deshalb wahrscheinlich, dass, weil der Chor sich hierbei irgend wie bewegte, etwa in Form einer Art Marsches, man gerade dies Metrum hauptsächlich wählte. Ferner macht H. auf den Namen παράβασις aufmerksam; da man gerade diesen Theil mit demselben Namen belegte, den die ganze Chorpartie wegen der dabei vorkommenden eigenthümlichen Bewegung führte, so liegt es nahe, diese Bewegung mit dem Theile in Verbindung zu bringen, dem man im speciellen den allgemeinen Namen wieder beigelegt hat. Ferner sagt der Chor Acharn. 627: ἀλλ' ἀποδύντες τοῖς ἀναπαίστοις ἐπίωμεν (ähnlich Pac. 729); er legt also die überflüssige Kleidung ab, und zwar nicht allein, um in den antistrophischen Partien bequemer tanzen zu können, sondern vielleicht auch schon der Bewegung in der eigentlichen Parabase wegen. Welcher Art jedoch ein solcher Aufzug während der Worte des Chorführers gewesen sei, lässt sich wiederum in nichts näher bestimmen, so wie auch das ganze nur eine allerdings ziemlich wahrscheinliche, naheliegende Vermuthung bleibt.

3) μακρόν oder πνῖγος.

(vom ganzen Chore gesprochen) (Pollux IV, 112; Hephaest. p. 132; schol. Acharn. 656, Vesp. 1051, Av. 723).

Der Dichter war in den Anapästen bei Vertheidigung seines Stückes, beim Angriffe auf seine Gegner und ähnlichen Gelegenheiten schliesslich in Eifer gerathen; die Leidenschaft riss ihn fort, er beachtete weder den Faden des bisherigen Themas, noch den gemessenen Gang der Anapästen; der Verstand ging ihm sozusagen durch, und so knüpfen sich denn an die Anapästen noch einige Verse an, die weder im Inhalt mit jenen zusammenhängen noch das Metrum beibehalten und die — der aufgeregten Leidenschaft entsprechend — in stark beschleunigtem Rhythmus möglichst rasch herausgestossen werden in einer Weise, dass dem Sprecher dabei fast der Athem ausgeht. Aus diesem Umstande sind beide Bezeichnungen dieses Theils der Par. leicht zu erklären. πνῖγος (πνίγω) deutet an, dass schliesslich fast die Luft fehlt und μακρόν, dass es fast

dem Sprechenden zu lang wird, dass er es kaum ohne Unterbrechung in der oben geschilderten Weise bis zu Ende führen kann, obgleich das μ. meistens nur aus wenigen Versen besteht; διὰ τὸ ἀπνευστὶ λέγεσθαι ἐδόκει εἶναι ἐπιμηκέστερον, sagt Hephästion, und Pollux: βραχὺ μελύδριον ἀπνευστὶ ᾀδόμενον. Ob dieses ἀπνευστὶ wirklich so zu verstehen sei, dass der Vortragende bis zu Ende alles in einem Athemzuge habe sprechen müssen, könnte z. B. wegen des Pnigos in Av. V. 725—736, oder noch mehr Thesm. 814—829 zweifelhaft erscheinen, da es uns, wie jeder versuchen kann, unmöglich ist, diese Verse mit obiger Bedingung zu lesen; es würde auch nichts verschlagen, wenn wir das ἀπν. in wenig strengem Sinne nehmen, doch kann man nicht wissen, wie weit es hierin ein griechischer Choreut durch fortgesetzte Uebung gebracht habe. Jedenfalls schliesst das Wort jede Pause im Vortrage aus und verlangt ein rasches Recitieren in einem Zuge.

Dass das πν. gesprochen und nicht gesungen sei, ist hier ohne weiteres vorausgesetzt trotz des deutlichen μελύδριον und ᾀδόμενον bei Pollux, und zwar scheint der bei Kock (p. 16) angeführte Grund zu genügen: da das πν. nur ein Beschluss der Anapästen ist und diese gesprochen wurden, so konnte der Schluss nicht wohl gesungen werden, zumal da das Metrum des Pn. bei Ar. ebenfalls stets Anapästen sind, und zwar anapästische Dimeter im Anschluss an die Tetrameter der eigentlichen Par. Wir müssen uns diesmal mehr an Hephästion halten, der ebenso deutlich von einem λέγεσθαι spricht. Nach Hornung (p. 34) lässt sich Pollux' Mittheilung hiermit vereinigen, indem das Makron altiore quam anapaesti voce vorgetragen wurde. Atqui, fährt H. weiter fort, recitatio altissima voce et celeriter facta nonne proxime accedit ad cantum? Doch ist das M. nicht wie die Anapästen vom Chorführer allein gesprochen, sondern der gesammte Chor fiel beim Beginn mit ein und machte nun das in leidenschaftlicher Hast recitierte M. um so wirksamer (s. Köster 6.).

Das Metrum sind bei Ar. stets die anapästischen Dimeter und zwar deshalb, weil der vorhergehende Theil ein anapästisches System war, zu dem dieser den Schluss liefert (cf. Rossbach

p. 109); wo also die eigentliche Parabase in anderem Metrum geschrieben ist, wie in den Wolken, fehlt das Makron. Hornung verallgemeinert das eben Gesagte und meint, dass auch andere Makra vorgekommen seien, sobald andere Metra vorhergingen; nur sei das Metrum immer ebenso genau dem vorhergehenden Metrum entsprechend, wie die anapästischen Dimeter den anapästischen Tetrametern; so lässt er auf eine Parabase im Eupolideum die diesen eng verwandten Pherekrateen folgen.

Besondere Themata als stehender Inhalt des M. lassen sich nicht angeben, da dasselbe zu eng mit den Anapästen zusammenhängt. Es kommen daher in ihm dieselben Gegenstände zur Sprache, jedoch so, dass von dem in der Par. Behandelten zum Inhalt des M. stets ein kleiner Sprung ist, indem absichtlich der aufgeregten Stimmung entsprechend der Faden etwas fallen gelassen und das Thema jedesmal etwas gewechselt wird. So in den uns erhaltenen M. M. des Ar.: Acharn. 660—64, Equit. 547—49, Vesp. 1051—59, Pac. 765—74, Av. 725—36, Thesm. 814—29.

Zum Schluss braucht nicht bemerkt zu werden, dass, sowie das Kommation nur die Einleitung zu den Anapästen war, das M. nur der Schluss desselben ist und also keinen selbstständigen Theil bildet, sondern wohl 'mal fehlen kann, wie in den Wolken. Ferner versteht es sich von selbst, dass, wenn auch eine Par., so wie ohne Kommation, so auch ohne M. vorkommen kann, doch niemals einer von diesen beiden letzten Theilen ohne Par. sich findet. Ueber einen Fall in den Wolken, in welchem vielleicht ein Kommation als Einleitung zu einem Epirrhema anzunehmen ist, s. unten bei diesem Stücke. Epirrhema und Parabase im engern Sinne sind nach allen Seiten hin so nahe verwandt, dass dieser Fall nichts eben Auffallendes enthalten würde.

Dies sind die drei Theile der vollständigen Parabase, die zum Unterschiede von denen *κατὰ σχέσιν* (schol. Nubb. 518) die *ἀπολελυμέναι* von den Grammatikern genannt werden (s. oben). Es folgen nun die 4 *κατὰ σχέσιν* (Strophe — Antistrophe, Epirrhema — Antepirrhema), die zusammen eine *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* (schol. Equit. 551) bilden und so aufeinander folgen, dass zwischen Strophe und Antistrophe das Epirrhema sich eingeschoben findet.

4). und 6). ᾠδή und ἀντῳδή.
(vom ganzen Chor gesungen resp. getanzt) (schol. Acharn. 665; Equit. 551 und 1263; Nub. 518 und 563; Vesp. 1091; Pac. 775, 97 und 1127; Av. 737 und 769, 1058 und 1088; Ran. 675).

Dass die beiden andern Bezeichnungen στροφή und ἀντιστροφός nur für dieselbe Sache verschiedene Benennungen sind, die eine vom Tanz, die andere vom Gesang hergenommen, brauchte kaum erwähnt zu werden, wenn man nicht durch irrige und verderbte Mittheilungen der Alten verleitet wirklich hieran gezweifelt hätte (Köster p. 4). Diese Ansicht ist indessen längst widerlegt (Kock p. 17) und die hierauf bezügliche Stelle zu Nub. 518 schon längst als verderbt bezeichnet. Auch sieht jeder nur einigermassen Kundige sofort den Irrthum ein, sodass ein Eingehen hierauf völlig unnöthig ist. Die Stellen der Grammatiker bei Bergk VI und VIII enthalten allerdings eine Konfusion der Begriffe Epirrhema, Parabasis und Ode, jedoch liegt ihnen offenbar wahres zu Grunde, namentlich über die Theilung in Halbchöre bei Ode und Antode, indem zu jeder Seite des Publikums ein Chortheil stand; dass nun erst der erste eine Halbchor tanzend die Ode gesungen und dann, nach dazwischengeschobenem 5. Theile, dem Epirrhema, der andere Theil die Antode auf gleiche Weise vorgetragen habe, zeigen auch Worte des Dichters selbst wie Equ. 559 und Pac. 775.

Man hat sich im übrigen um diese Theile der Parabase wenig bekümmert, indem dieselben nicht der Komödie eigenthümlich, sondern gerade so behandelt seien wie die Oden und Antoden in der Tragödie. Im allgemeinen ist dieses ja richtig und bezieht sich namentlich auf die strenge Responsion. Ode und Antode enthalten nicht allein stets gleichviel Verse und entsprechen sich im Inhalt und auch bis in's genaueste in den Metren, sondern selbst in der Ode und in der Antode ist die metrische Responsion auf das strengste gehandhabt, sodass, wie bekannt, Ode und Antode oft ein höchst künstlerisches und kunstvolles Gebäude metrischer Kunst liefern. Doch ist damit nicht gesagt, dass nun deshalb die tragische und die komische Ode und Antode völlig gleich seien; im Gegentheil dürften sich doch recht

4*

eingreifende Unterschiede, wie sie im Wesen beider Kunstgattungen von selbst beruhen, zwischen beiden auffinden lassen, und man hätte daher gerade über diesen Theil der Parabase recht viel bemerken können. An dieser Stelle zeigt sich gerade die komische Kunst und namentlich Ar. mit am grössten, indem er hier auf höchst geniale Weise einen Theil mit in die Komödie hineingewebt hat, der ihr im allgemeinen nach allen Seiten hin fremd ist, ja sogar widerspricht und nur der Tragödie angehört. Und wie er nun diese völlig heterogenen Theile doch gerade mit ganz besonders komischer Wirkung benutzt hat, darin gipfelt sich gerade seine Kunst. Worin nun diese seine Kunst, dies komische Element in Ode und Antode bestehe, müsste man schon auf apriorischem Wege leicht finden, wenn man erführe, die Komödie habe die feierlich erhabenen Chorgesänge der Tragödie mit völlig beibehaltener äusserer Form in sich aufgenommen. Man müsste da schon finden, dass dies nur zu dem Zwecke geschehen könne und nur insofern sich mit der komischen Kunst vereinigen lasse, dass diese in hohem Pathos gehaltenen Chorlieder in der Weise dessen, was wir Parodie nennen, gebraucht seien. Und so ist es denn auch. Ernsthafte Chorlieder konnte die Komödie nicht gebrauchen, daher mussten sie durch die Parodie auf tragisch-komische Weise in's Lächerliche gezogen werden. Jeder Leser wird ferner fühlen, wie unendlich viel demjenigen vom Genuss der aristophanischen Muse entgangen ist, der gerade diese Parodien entweder gar nicht bemerkt oder doch nicht in ihrem vollen Wesen erkannt und — was gerade hierbei die Hauptsache ist — empfunden hat. Und doch musste erst in unsern Tagen Rossbach in dem Werke, das wir als das erste und einzige besitzen, welches uns eine annähernde Einsicht in das wahre Wesen der alten Metrik gibt, die Bemerkung machen (M. p. 379 Anm.), dass höchst wahrscheinlich sämmtliche Oden und Antoden Parodien von im Alterthum wohlbekannten Dichtungen der Lyriker und Dramatiker sind. Schon das Metrum, der Rhythmus ist eine Parodie. Die Komödie bedient sich des systaltischen Rhythmus, und die Daktylo-Epitriten der Oden gehören zum hesychastischen Tropos, der gerade dem Wesen der Komödie widerspricht. „Gleichwohl

nimmt diese keinen Anstand, in jedes fremde Rhythmengebiet hinüber zu greifen, wenn es darauf ankommt, durch Parodie bekannter Gesänge komische Kontraste hervorzurufen. Und so müssen es sich denn auch die daktylo-epitritischen Strophen der Stesichoreischen und Pindarischen Chorpoesie gefallen lassen, dass sie in ihrem alten Kostüm, aber mit völlig veränderter Physiognomie des Inhalts eine vorübergehende Parade machen. Der Rhythmus, das Tempo, die Tonart und selbst die Anfangsverse bleiben völlig unverändert; um so grösser ist aber der Kontrast, wenn der Chor, anstatt die folgenden Verse des Lyrikers, wie jeder erwartet, vorzutragen, irgend einen bekannten Athener oder wohl gar einen der Zuschauer in jenen grossartigen Rhythmen zur Zielscheibe des ausgelassensten Spottes macht." (Rossbach II, p. 444.) Von wie grossartiger Wirkung diese Komik durch die Parodie auf das Athenische Publikum gewesen sei, können wir uns beim Lesen kaum vorstellen und es höchstens ahnen. Es ist daher wichtig genug, dahin gehörige Stellen möglichst genau zu betrachten, und man wird es daher nur billigen, wenn wir absichtlich (Schedae spec. I) mit möglichster Ausführlichkeit — die manchen mehr breit als inhaltsreich erscheinen mag — früher zum Zweck der Erkenntniss des ganzen Umfangs der Parodie die Ode der 2. Parabase der Ritter besprochen haben. Dies eine dort behandelte Beispiel diene für alle und zeige, mit welcher künstlerischen Feinheit die Parodie von Ar. gehandhabt wird.

Dass nun alles eben Entwickelte auch in seinen Einzelnheiten auf jede Ode des Ar. Anwendung finde, lässt sich nicht behaupten, und wir gestehen, dass wir hier im besonderen Oden wie Ritter V. 1264 ff. im Auge gehabt haben; dahin gehören auch Nub. 457 ff. oder Eccles. 571 ff. oder Pac. 775 ff., obgleich sich die Vorbilder nicht mehr nachweisen lassen (cf. R. p. 445, 454 und 55); es lässt sich eben nicht mehr bei jeder Ode angeben, ob und welche Stelle eines alten Lyrikers oder Dramatikers vorgeschwebt hat und parodiert ist, und deshalb kann man obigem im einzelnen nicht allgemeine Geltung beimessen wollen. Doch wenn wir auch dergleichen im einzelnen nicht immer nachweisen können, so steht doch das im allgemeinen

von jeder Ode und Antode des Ar. fest, dass sie eine Parodie ist, und wenn auch weiter nichts parodiert wäre, als die äussere Gestalt, das Metrum, die Anrufung der Götter etc. insofern, als dergleichen ernste Sachen in die Komödie aufgenommen sind. Oder ist es keine Parodie, wenn in der Ode der Vögel V. 737 ff. in hyporhematischen Daktylo-Trochäen, die wiederum der Komödie fremd sind, die *Μοῦσα λοχμαία* — also eine Busch-Muse — angerufen wird! Die Parodie liegt da erstens schon darin, dass an dieser Stelle überhaupt dergleichen chorische Metra und Anrufungen von Göttern vorkommen, dann aber auch zweitens darin, dass man die Muse hier der Vögel wegen zu einer Busch- und Heckenmuse degradiert sieht. Wie, wenn nun vollends drittens diese Worte der Aves die Anfangsworte eines den Alten bekannten Gedichts eines chorischen Lyrikers oder eines Dramatikers wären! Mit Recht nimmt Rossbach dies von jenen Worten *Μοῦσα λοχμαία* an, wie von ähnlichen, als *Δεῦρο Μοῦσ'*, — *τί κάλλιον ἀρχομένοισιν* — *ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ' ἄναξ* — *Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους* — *Μοῦσα χορῶν ἱερῶν* (p. 379). — Doch ist hier nicht der Ort, die einzelnen Oden der A.'schen Parabasen durchzunehmen; wir wollten die einzelnen Theile der Par. nur im allgemeinen skizzieren: deshalb von den Einzelnheiten ein andermal.

Wenn nun Köster behauptet, die Oden und Antoden der Par. seien im ironischen Sinne zu fassen, so findet dies nach obigem seine Erledigung und war nicht so kurz abzuweisen, wie Kock (p. 18) und Hornung (p. 37) gethan haben. Wenn ersterer sagt, Ar. habe den Glauben an die Götter in den Wolken vor den Sophisten schützen wollen und deshalb könne er sie nicht im ironischen Sinne in den Oden anrufen; auch sei weder in den Metren, noch in den Gedanken solcher Oden etwas lächerliches, und ebensowenig könne man darüber etwas vom Gesange feststellen, so sieht jeder nach obigem, wie theilweise verfehlt dergleichen Anmerkungen sind. Ebenso geht es mit den H.'schen Auseinandersetzungen; auch er kommt schliesslich auf die Moralität und den Konservatismus des Dichters zurück. Dergleichen ist sonst wohl gerade vom Ar. richtig, passt aber hierin nicht. Ob aber Ar. wirklich ein „vir egregie moratus" — also hier Moralität nicht in obigem engerem Sinne

der Pietät gegen die bestehende Religion — gewesen sei, scheint doch sehr zweifelhaft. Es scheint uns, als ob mit der Moralität unseres Dichters überhaupt viel zu viel Unfug getrieben werde; man kann darüber ungefähr dasselbe sagen, wie von den Lessing'schen Ehrenrettungen des Horaz. Was den allerdings oft stark hervortretenden Konservatismus des Dichers betrifft, so ist derselbe nur ein Zeichen seiner Beschränktheit in solchen Dingen, wie man das beim Lesen seiner Stücke sofort finden kann. Durch solches Loben der guten alten Zeit kommt er ganz in die Kategorie mit solchen Leuten, die aus Beschränktheit den Fortschritt der Zeit, der Kulturentwicklung nur in so weit begreifen können, als sie ängstlich dem Einsturz der Welt entgegensehen, in die sie sich mühsam eingelebt und sie zu benutzen gelernt haben und die daher als kühne Verfechter alles Bestehenden auftreten. Einen solchen Eindruck macht Ar. nur zu oft; ihm ist es nicht vergönnt gewesen, den Heraklitischen Spruch zu begreifen, dass alles in ewigem Flusse sei. Doch als Komiker braucht man kein grosser Philosoph zu sein; es ist nicht jedem gegeben, in allem zu glänzen, und so verlangen wir das auch von unserem Dichter nicht; als Koumiker lassen wir nichts auf ihn kommen; da ist er unübertroffen und auch — unübertrefflich.

Von dem üblichen Inhalte der Ode und Antode haben wir in obigem schon gesprochen; es sind meistens Anrufungen von Göttern, die wir da antreffen und zwar von solchen, die mit dem resp. Stücke in irgend einem Konnexe stehen. So werden in den Rittern Neptun, der *θεὸς ἵππιος*, und Minerva besungen, in den Vögeln die Buschmuse und die Vögel,. in den Acharaern die *Μοῦσα Ἀχαρνική*, im Frieden die *Μοῦσα πολέμους ἀπωσαμένη* etc. (Horn. p. 37). Doch kommen ausnahmsweise auch andere Themata vor. In den Acharnern und Wespen wird die Marathonische Heldenzeit und überhaupt die der Perserkriege verherrlicht; dann aber kommen auch Verspottungen von bekannten lächerlichen, nichtsnutzigen und lasterhaften Persönlichkeiten vor, obgleich dies eigentlich in das Epirrhema gehört; so in der 2. Parabase der Ritter die Hungerleiderei des Thumantis und in der Antode die Fressgier des Kleonymus, im Frieden Karcinus, Morsimus und andere Dichterlinge.

Die Stellung beider Halbchöre war bei diesen Theilen der Parabase offenbar ἀντιπρόσωπον ἀλλήλοις, wie auch Hermann (opusc. VI, p. 159) sagt, doch ist bei ihm nicht klar ausgedrückt, ob er diese Stellung, wie wir, nur ausschliesslich für Ode und Antode in der Parabase in Anspruch nimmt, denn er vindiciert diese Stelle nur überhaupt der Parabase. Unsere Ansicht ist die, dass bei Ode und Antode, wo ja die Zuschauer nicht angeredet wurden, der Chor die eben erwähnte Stellung hatte, während im Epirrhema und Antepirrhema die Halbchöre sich an das Publikum wendeten. Für falsch halten wir also die Schneider'sche Ansicht (att. Theaterwesen p. 203), nach welcher beim Stasimon der Chor gegen die Zuschauer gewendet war; Stasima aber sind ihm die Chorgesänge bei leerer Bühne, also die Zwischenaktslieder der Tragödie. Diese waren aber antistrophisch, aus Oden und Antoden bestehend und entsprechen also der komischen Ode und Antode; diese Schneider'sche Ansicht, die schon des Inhalts der tragischen Stasima und der komischen Ode und Antode wegen nicht wahrscheinlich ist, wird durch nichts unterstützt und muss also fallen gelassen werden. Dasselbe bezieht sich demgemäss auch auf Hornung, der (p. 37) derselben Ansicht ist und die Stelle bei Bergk (p. XXXIX) hierher zieht: πρὸς ἀμρότερα μέρη τοῦ δήμου ὁρῶν ὁ χορὸς κτέ., in welcher der Verfasser nachher sogar selbst sagt: ἅπερ (nämlich στροφή und ἀντίστροφος) ἀμφότερα οἱ παλαιοὶ ἐπίρρημα ἔλεγον. Es findet sich also in dieser Stelle, wie H. selbst sagt, wie noch öfter, eine Konfusion der Begriffe στροφή und ἐπιρρ. statt; gemeint ist aber das letztere; H. hätte also nur etwas weiter lesen sollen. Unsere Ansicht dagegen scheint die andere Stelle zu beweisen (schol. Nub. 563): τοῦτο ᾠδὴ καὶ στροφὴ ὀνομάζεταί διὰ τὸ στροφήν τινα ποιεῖσθαι τὸν χορὸν ἀπὸ τοῦ πρὸς τοὺς θεατὰς ὁρᾶν (so interpungieren wir des Sinnes wegen gegen Dübner) καὶ ᾄδειν εἰς ἕτερον ἀφορῶντα μέρος. Da diese Stelle mit dem, was sich a priori denken lässt, übereinstimmt, so können wir hiermit wohl die Sache als erledigt betrachten.

Die Metra der Ode und Antode sind, wie oben bemerkt, die der lyrischen und dramatischen Chorpoesie und müssen also als Fremdlinge in der Komödie betrachtet werden.

Es bleiben nun noch die beiden letzten Theile der Par. zur Besprechung übrig, die mit den beiden vorhergehenden der Reihenfolge nach verflochten sind, nämlich:

5) und 7) ἐπίῤῥημα und ἀντεπίῤῥημα.
(gesprochen von einem der Choreuten.) (schol. Equit. 565 und 1274; Nub. 518, 575, 607; Vesp. 1071, 1101; Pac. 1127; Av. 785, 1102; Ran. 717.)

Der Name hat nichts mit ἐπιῤῥέπειν zu thun, wie der Scholiast zu Nub. 575 will (διὰ τὸ ἐπιῤῥέπειν αὖθις τὸν χορὸν πρὸς τοὺς θεατάς), sondern ist aus ῥῆμα und ἐπί zusammengesetzt und bedeutet weiter nichts als das „dazugesprochene“, indem ausser der eigentlichen Par. nun noch einige Verse gesprochen werden. Dem Ep. entspricht dann das Antep., wie die Antode der Ode.

Es besteht also zwischen Par. und Ep. einige Aehnlichkeit, doch handelt in ersterer der Dichter mehr von sich selbst, während das Epirrhema zwei stehende Themata hat, wie uns der Scholiast zu Ran. 354 mittheilt: Ἔθος γὰρ ἐν τῷ ἐπιῤῥήματι χρηστὰ συμβουλεύειν τῇ πόλει, ἢ ἐλέγχειν τοὺς πονηρευομένους; es werden also entweder Staatsangelegenheiten besprochen, oder tadelnswerthe Persönlichkeiten an den Pranger der Oeffentlichkeit gestellt. So wird in dem Ep. der Parabase der Wolken die Wahl des Kleon zum Feldherrn (gegen Brasidas in Thracien), in dem Antep. die Umgestaltung des attischen Kalenders durch den neunzehnjährigen Cyklus des Meton getadelt. Die Acharnergreise — die übrigens in dem Ep. nicht mehr als Acharner, sondern nur als alte Männer Athens sprechen (über solche Erscheinungen s. oben) — beschweren sich über die vielen Processe, in denen sie meistens unterliegen gegen die redegewandten jungen Herren Staatsanwälte. Ein illustres Beispiel zu dem andern Thema der Epirrhemata bietet die schon öfter genannte 2. Parabase der Ritter, in welcher die ekelhaften Lüste des Ariphrades der Oeffentlichkeit preis gegeben werden.

Das Metrum der Ep. sind bei Ar. stets die trochäischen katalektischen Tetrameter, und zwar finden sich gewöhnlich deren 16, sodass wir dies als Regel festhalten können. Doch wie überall so erlaubt sich auch hier die Komödie Ausnahmen: Nub. 575—594; Vesp. 1071—1090; Ran. 686—705 weisen

20 Verse auf. Dass es auch Epirrhemata von 8 und 12 Versen gibt, werden wir im 2. Theile sehen; es handelt sich also immer um eine Potenz der Zahl 4.

Es bleibt nun noch übrig zu bestimmen, wer und wo das Ep. gesprochen, denn dass es gesprochen leidet wohl keinen Zweifel. Möglich, dass Kock (p. 19) recht hat, wenn er meint, dass der Chorführer der Sprechende nicht habe sein können, sondern dass einer der *κρασπεδῖται*, d. h. der Flügelmänner des ersten jugum, das Ephirrhema, der andere das Antephirrhema recitiert habe. — Ueber die Stellung können wir nur soviel wissen, dass, sowie beim Beginn der Ode die Theilung in Halbchöre eintrat, diese bis zu Ende der Parabase, also auch bei dem Epirrhema und Antepirrhema beibehalten wurde, mit dem aus den bei Gelegenheit von Ode und Antode erwähnten Stellen hervorgehenden Unterschiede, dass in Ep. und Antep. der Chor dem Publikum zugewandt war. Die eigenthümliche Ansicht Enger's über diesen Punkt (Rh. Museum 1854, 1, 119) zu widerlegen, würde für unsern Zweck zu weit führen. Was ferner die von ihm angeregte Frage betrifft, ob noch mehr als bisher so bezeichnete Stellen im Ar. mit dem Namen Ep. zu belegen seien, so gehört dieselbe in den praktischen Theil unserer Untersuchungen. Uebrigens liegt für jeden die Vermuthung sehr nahe, dass das Ep. wegen der darin vorkommenden Verspottungen derjenige Theil der Parabase sei, welchem sie ihr Entstehen verdankt*), indem wir ja diese Verspottungen bei den Inkunabeln der Komödie — bei jenen Winzerfesten — vorfanden.

Somit hätten wir auch unsere Untersuchung über die einzelnen Theile der Parabase beendigt. Es liesse sich dabei noch manches weiter ausführen, es liessen sich noch manche neue Resultate gewinnen, und es war mit dem zu Anfang dieser eben beendigten Frage Gesagten nicht etwa gemeint, dass dieselbe schon völlig von unsern Vorgängern erledigt sei, aber es war nicht unsere Absicht, die damit verknüpften Fragen stets zu erschöpfen, sondern es genügte, die Theile der Parabase kurz rücksichtlich der ihnen eigenthümlichen Argumente und Metra

*) Hiermit findet also Anm. 2. p. 20 ihre Erledigung; man beachte übrigens p. 27. Anm.

kennen zu lernen, um darnach später bestimmen zu können, welche Chorgesänge des Ar. wegen der zutreffenden Kriterien noch ausser den bis jetzt anerkannten als Theile einer Parabase zu bezeichnen sind.

IV.

Bevor wir nun an den praktischen Theil unserer Aufgabe herantreten, haben wir nur noch einen Punkt zu erledigen, nämlich die Frage über die **tragische Parabase**. Wir müssen uns auch hier jedoch darauf beschränken, anzudeuten und Umrisse zu liefern, indem wir die genauere Ausführung diesmal deshalb von uns weisen müssen, weil sich bei der unzureichenden Ueberlieferung über diesen Punkt eben vorläufig nichts weiter thun lässt. Vielleicht liesse sich freilich noch mehr an's Tageslicht fördern, und es wäre daher recht angemessen, wenn jemand diese Frage einmal zum Gegenstande besonderer Forschung machte. Wie wünschenswerth solche Monographien wären, wie viel noch zu leisten übrig ist, das haben wir u. a. bei Besprechung der Ode und Antode gesehen, das werden wir auch bei der Frage über die tragische Parabase, und zwar noch deutlicher, sehen!

Wer hätte wohl bis noch vor kurzem anerkannt, dass es auch bei den Tragikern eine Art Parabase gäbe! Und doch gibt es eine solche! Die Alten haben eine solche anerkannt, wie Pollux uns überliefert; bisher nur hatte einer nach dem andern, dem diese Stelle aufstiess, sie für eine Fiktion des P. gehalten (cf. Kolster p. 38), und der erste und bisher einzige, der jener Stelle ihr Recht verschafft hat, ist Hornung (p. 26 ff). Dieselbe (P. IV, 111) ist folgende: *Τραγικὸν δὲ οὐκ ἔστιν, ἀλλ' Εὐριπίδης αὐτὸ πεποίηκεν ἐν πολλοῖς δράμασιν· ἐν μέν γε Δαναΐσι τὸν χορὸν τὰς γυναῖκας ὑπὲρ αὐτοῦ τι ποιήσας παρειπεῖν ἐκλαθόμενος, ὡς ἄνδρας λέγειν ἐποίησε τῷ σχήματι τῆς λέξεως τὰς γυναῖκας· καὶ Σοφοκλῆς δὲ αὐτὸ ἐκ τῆς πρὸς ἐκεῖνον ἁμίλλης ποιεῖ σπανιάκις, ὥσπερ ἐν Ἱππόνῳ.* Es wird also angegeben, Euripides habe sich einer Art Parabase häufig bedient, ja es wird sogar ein Beispiel dazu angeführt mit namentlicher Angabe des Stückes; ebenso wird von Sophokles gemeldet, dass er in seltenen Fällen dies auch gethan habe, und zwar wird auch

hier ein Stück mit Namen genannt. Jeder dritte sieht gleich, dass bei so speciellen Angaben man nicht wohl berechtigt war, so ohne weiteres das Ganze, nur weil es eine unbequeme Notiz war, als eine Fiktion des Pollux zu bezeichnen. Schon eine einfache nicht weiter motivierte solche positive Behauptung hätte Aufmerksamkeit erregen müssen; doch um wie viel mehr muss dies der Fall sein, da nicht allein der Name eines solchen Stückes, sondern auch die Art und Weise angegeben wird, wie die Parabase statt gefunden! So specielle Notizen können doch weder erfunden noch aus Unkenntniss entstanden sein, und die einzige Aufgabe, die uns dabei übrig bleibt, ist die, zu untersuchen, in welcher Weise man auch bei den Tragikern von einer Parabase sprechen konnte, welches da der Begriff derselben gewesen sei.

So viel können wir gleich von vornherein behaupten, dass die tragische Parabase nicht völlig der komischen gleich gewesen, also namentlich nicht die äussere Gestalt hinsichtlich der 7 Theile gehabt habe, denn erstens ist dies schon an und für sich höchst unwahrscheinlich und dann sagt ja auch Pollux ausdrücklich: *Τραγικὸν δὲ οὐκ ἔστιν.* Allerdings will er damit wohl zunächst sagen, dass die Par. dem Wesen der Tragödie nicht angemessen sei, dann aber liegt doch auch wohl darin, dass sie in der einmal in der Komödie ausgebildeten Weise, für welche allein der Name Par. der Träger geworden war, in der Tragödie nicht vorkomme, wobei er dann zugesteht, dass ausnahmsweise und in gewisser Beziehung man doch von etwas sprechen könne, was auch den Namen im weiteren Sinne verdiene. Ferner beachte man wohl, dass P. zwar die Namen der komischen Par. aufzählt, nicht aber die der tragischen; letzteres aus dem einfachen Grunde, weil die tragische Par. nicht solche Theile hatte. Hätte sie dieselben oder andere Theile gehabt, so hätte P. sie angegeben oder ersteres mit einigen Worten bemerkt; denn anzunehmen, er habe sie nicht gekannt, selbst wenn sie existirten, ist unmöglich, da er sonst über diesen Punkt, wie man sieht, so wohl unterrichtet ist; mindestens hätte er dann seine Unkenntniss über diese Frage angemerkt. Doch, wie gesagt, selbst ohne diese Stelle dürfen wir annehmen, dass die tragische Par. nicht so ausgebildet war, um feststehende Theile haben zu

können; sie widersprach dem Wesen der Tragödie zu sehr, lag namentlich nicht in deren Geschichte begründet und fehlte daher früher ganz. Erst Euripides fühlte sich bewogen, das, welches er an der Komödie gesehen und welches für ihn etwas Pikantes haben mochte, nämlich die Anrede an die Zuschauer über des Dichters eigne Angelegenheiten, auch für seine Stücke mitunter anzuwenden. Wer an die sonstigen Eigenthümlichkeiten des Euripides, namentlich an seine Behandlung der Tragödie denkt, wird obiges nicht als zu seltsam finden! Wie nun Sophokles, dieser Meister der Tragödie, zu einer solchen Abnormität gekommen sei, darüber lässt uns P. nicht im Unklaren. Es ist dies durch den Wettstreit mit Euripides geschehen. Näheres wissen wir hierüber gar nicht, doch dürfte die Vermuthung nahe liegen, dass, weil Euripides in seinen Stücken Gelegenheit genommen hatte, in Zwischenpausen auf seine Gegner, u. a. also auch auf den berühmtesten, auf Sophokles hinzuweisen — welches doch offenbar geschehen sein wird —, nun auch Sophokles sich veranlasst sah, zur Vertheidigung seiner Person resp. seines Stückes in einer Zwischenpause einige Worte an das Publikum zu richten.

Also einzelne Theile hatte die tragische Parabase nicht; sie war dazu noch nicht ausgebildet genug, und der Name entstand nur daher, weil Euripides und auch Sophokles sich etwas erlaubten, was mit der komischen Parabase, ihrem Wesen nach, einige Aehnlichkeit hatte. Näheres, als Pollux liefert, können wir darüber nicht angeben; es ist uns weder etwas in den Fragmenten des Sophokles enthalten, was zu solchen P. P. gehören könnte, wie sie also im Hipponos vorgekommen ist, noch haben wir in dieser Hinsicht aus den Euripideischen Stücken, weder aus den Danaern, noch aus andern irgend etwas aufzuweisen. Wir müssen also auf Einzelnheiten verzichten und uns begnügen, einen allgemeinen Begriff der tragischen Parabase zu gewinnen — und das ist in obigem schon geschehen. Euripides hat also in den Danaern den Chor der Weiber bei irgend einer Gelegenheit, offenbar in einem Zwischenakte, von sich, dem Dichter, reden lassen, also ganz in der Weise, wie wir dies von den Komikern wissen. Bernhardy (p. 397) will dabei wegen

der Worte τῷ σχήματι τῆς λέξεως nicht an das natürlichste, die speculativen Beiwerke der Chorlieder, sondern nur an die grammatische Form denken, denn ein in Grammatik so oberflächlicher Mann wie P. habe schon bei solchen Wendungen annehmen können, dass der Dichter aus der Rolle falle. B. meint dabei offenbar das, was Kolster (p. 38) erwähnt, dass nämlich der weibliche Chor von sich im männlichen Geschlecht zu sprechen pflege (er verweist zu dem Zwecke auf Matth. griech. Gr. §. 436, 4, b, und auf Herm. ad Vig. p. 715, 50), doch ist an dergleichen hier nicht zu denken wegen der Worte ὑπὲρ αὑτοῦ τι ποιήσας παρειπεῖν; der Chor hat also etwas über den Dichter gesagt; aus dem hinzugefügten Worte ἐκλαθόμενος geht freilich hervor, dass dies nicht etwa in der Weise zu denken ist, wie dies in der Parabase der Wolken geschieht. Aus den weiteren Bemerkungen des Pollux folgt nun ein ziemlich ausgedehnter Gebrauch der tragischen Parabase, und es fragt sich nur, in wie weit der Name berechtigt ist.

Können wir es also eine Parabase nennen, wenn der Chor bei beliebiger Gelegenheit ohne feststehende Formen für solche Ausnahmen, wie sie die Komödie hierfür ausgebildet hatte (— wenigstens wissen wir ja bei der Tragödie von solchen nichts —), einige Worte über Gegenstände ausserhalb des Stückes an das Publikum richtet? Die Alten haben kein Bedenken getragen, dergleichen Chorpartien Parabasen zu nennen, und zwar mit vollem Rechte. Irgend einen Namen musste man doch hierfür haben, gewöhnliche Chorpartien waren es nicht und im wesentlichen unterschieden sich ja solche Stellen von der komischen Parabase nicht. Mochte auch in der Tragödie dabei an keine solche parabatische Wendung zu denken sein (— wer kann das wissen! —), mochte auch von den scharf ausgeprägten äusseren Theilen der komischen Parabase mit ihren feststehenden Metren, Bewegungen und Argumenten nichts in der tragischen Parabase vorkommen, so war ja der Name Parabasis allerdings ursprünglich aus jener Bewegung entstanden, nachher aber war doch für einen jeden bei der Parabase das Wichtigste weder die Bewegung, noch die sonstige äussere Form, sondern der höchst eigenthümliche Inhalt; das punctum saliens bei der

Parabase, der Begriff, den man schliesslich mit diesem Namen verband, war die krasse Verletzung der dramatischen Illusion, wie sie durch solche Anrede an's Publikum und Erwähnung anderer Dinge ausser dem Zusammenhange des Stückes geschah. Und dieses punctum saliens enthält ja die tragische Parabase auch! Wenn man nun nachher alles was ausserhalb des Zusammenhangs des Stückes — wie es also in der eigentlichen Parabase geschah — gesagt wurde, parabatisch nannte, auch wenn jene Bewegung dabei nicht statt fand, die eigentlich den Namen veranlasst, so war wohl nichts berechtigter als dieses, denn das Wesen der Sache war ja in beiden Fällen dasselbe und letzteres nur eine weitere historische Entwicklung des ersteren. So sagt also Suidas (s. v. p.): *Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως*; ähnlich Aristides 2, p. 523: *Σμικρόν τι περὶ αὑτῶν παραβῆναι* (cf. auch Athen. XIII, 592 b). Will man aber auch nicht so weit gehen und nicht sofort alles was den Zusammenhang des Stückes stört, parabatisch nennen; will man also die philosophischen Exkurse und andere Digressionen, die z. B. Euripides den Chor oft machen lässt, nicht mit hierher rechnen, so kann man doch wenigstens dem, was Pollux aus den Danaern anführt, den Namen Parabase nach obigem gewiss nicht versagen. Und — um daran noch zu erinnern, — in der Hauptsache hat jene parabatische Bewegung doch auch hier statt finden müssen, nämlich in dem Schwenken an die Zuschauer, welches geschehen musste, da sie angeredet wurden. Hat der Chor also vorher, wie in dér Komödie auch, mit den Schauspielern geredet oder ihnen zugehört, so hat er dabei seine Front der Scene zugekehrt, wie in der Komödie; wendet er sich dann mit seinen Worten, wie ebenfalls in der Komödie, an das Publikum, so geschieht dies natürlich auch mit dem Körper, und so geschieht der Hauptsache nach dasselbe wie in der Komödie, nämlich die Wendung *εἰς τὴν καταντικρὺ τοῦ θεάτρου ὄψιν*. Nur können wir nicht im einzelnen behaupten, dass hierbei alles gerade so wie in der komischen Parabase sich zugetragen; ob das, was man als parabatische Bewegung in der Komödie in streng ausgeprägten Typen genau kannte, nun auch bei der Tragödie gerade so statt gefunden

habe. In diesem Sinne hat man also obige Bemerkungen über das Fehlen der parabatischen Bewegungen zu verstehen.

Man hat sich noch darüber beunruhigt, ob solche parabatische Chorstellen mit dem Ernste der Tragödie vereinbar seien, ob der Chor der Tragödie in die Gegenwart herab steigen, ob der Zusammenhang der Tragödie überhaupt unterbrochen werden dürfe u. dergl. mehr. Wir antworten darauf, dass sich dergleichen allerdings für die Tragödie nicht eignet, dass aber der Zusammenhang des Stücks auch in der Tragödie oft durch die Chorgesänge sozusagen unterbrochen wird. Wenn z. B. im Oedip. Colon. der Chor den Preis des Attischen Landes singt (ein Beispiel, welches Hornung (p. 27.) passend anführt), so hängt das nur indirekt mit dem Stücke zusammen, und dasselbe lässt sich von den meisten Chorliedern auch bei Sophokles sagen. Es war also durch solche Chorlieder ausserhalb des Stückes schon die Brücke zur Parabase gebaut. Doch war von ihnen zu dieser natürlich noch ein sehr weiter Schritt, und ausserdem haben wir oben schon darauf hingedeutet, dass die Parabase die überhaupt erst bei beginnendem Verfall der tragischen Kunst eintritt, bei der Komödie zwar schon aus einem historischen Grunde entschuldigt werden kann, dass dieser aber bei der Tragödie gänzlich wegfällt und dass bei dieser also nur ganz specielle persönliche Verhältnisse und das Vorbild der Komödie zu einer solchen Abnormität führen konnten.

Wenn wir nun in der Komödie und in der Tragödie eine Parabase angetroffen haben, so wäre es eigenthümlich, wenn sich nicht auch im Satyrdrama eine solche gefunden hätte. Und so finden sich denn bei Athenaeus X zu Anfang 4 Verse des Tragikers Astydamas aus dem *Ἡρακλῆς σατυρικός*,*) die auch solchen Inhalt haben, wie wir sie den parabatischen Chorstellen vindicierten. Meineke's Vermuthung in Bezug auf eine Parabase des Satyrdramas (Exercit. in Athen. II p. 18.) ist daher nach unserer aufgestellten Definition nur gut zu heissen.

*) *Ἀλλ' ὥσπερ δείπνου γλαφυροῦ ποικίλην εὐωχίαν τὸν ποιητὴν δεῖ παρέχειν τοῖς θεαταῖς τὸν σοφόν, ἵν' ἀπίῃ τις τοῦτο φαγὼν καὶ πιὼν ὅπερ λαβὼν χαίρει τις, καὶ σκευασία μὴ μί' ᾖ τῆς μουσικῆς.*

Zweiter Theil.

„Wisst ihr etwa, liebe Christen, was man Parabase heisst,
„Und was hier der Dichter seiner Akte jedem angeschweisst."
(Platen, verhängnissvolle Gabel).

Wir haben im ersten Theile unserer Arbeit uns zunächst mit dem allgemeinen Wesen und Begriffe der Parabase beschäftigt und dabei schliesslich die Kriterien aufgestellt, welche sich als wesentliche Momente eines solchen Chortheils darboten; wir haben uns dann bemüht zu zeigen, wie zwar die Parabase diesem ihrem aufgefundenen Wesen und Begriffe nach in direktem Widerspruche mit dem Wesen des Drama stand, indem sie die dramatische Illusion völlig aufhob, wie sie aber dennoch nicht allein aus der Geschichte der Komödie erklärt und entschuldigt, sondern auch gerade wegen der ihr anhaftenden Eigenthümlichkeit gebilligt werden konnte; dann betrachteten wir die Parabase in ihren Einzelnheiten, in der bestimmten Form, wie sie sich feststehend für die altattische Komödie ausgebildet hatte, und sprachen dabei einestheils von der eigenthümlichen parabatischen Wendung mit Berücksichtigung der Art des Auftretens des Chors auf die Orchestra und seiner Aufstellung vor der Parabase, anderntheils von den einzelnen Theilen derselben und zwar, abgesehen von andern einschlagenden Fragen, namentlich von dem Inhalt und dem Metrum, wie sie sich einem jeden dieser Theile als eigenthümlich herausstellten; schliesslich erwogen wir noch die Frage über die tragische Parabase und fanden die Parabase dabei nicht allein in der Tragödie, sondern auch im Satyrdrama vor. Es bliebe uns demnach nur noch übrig zu prüfen, welche Chorpartieen des Aristophanes demgemäss nach den aufgestellten Kriterien mit dem in Frage stehenden Namen zu bezeichnen wären.

Wenn wir uns zu dem Zwecke wieder an diese einzelnen Merkmale erinnern, so war äusserlich genommen die erste Bedingung die, dass sämmtliche Schauspieler abträten und die Bühne leer wurde; da aber dergleichen auch bei einem einfachen Scenenwechsel eintreten kann und oft genug eintritt, so wies sich bei weiter fortgeführter Untersuchung dies Kennzeichen als nicht charakteristisch genug aus, und wir mussten dafür den Begriff des Zwischenakts substituieren, d. h. die Parabase findet nur in einem grösseren oder kleineren Zwischenakte statt, oder, da dieser Begriff des Zwischenaktes ein moderner ist, so setzen wir nun jetzt für ihn einen andern an die Stelle, der den Alten für ganz dieselbe Sache geläufig war, nämlich den des Endes eines Episodiums. Denn nach dem was namentlich durch die neuern Untersuchungen von Ascherson (Umrisse der Gliederung des griechischen Drama) und Nesemann (de episodiis Aristophaneis) über den Begriff des Episodiums festgestellt ist, dürfen wir wohl behaupten, dass unsere Dramendichter da aus einem gewissen instinktmässigen Gefühl einen Zwischenakt eintreten lassen, wo bei den Alten aus demselben Grunde ein Episodion endigte, d. h. dass Akt und Episodion gleichbedeutend sind (cf. I, p. 29, Anm.). Zwar ist es dem Scharfsinne Ascherson's (p. 449) nicht entgangen, dass wenn man die Entstehung und ursprüngliche Bedeutung des Wortes Episodion festhält, nämlich die eines „durch Hinzuauftreten des Schauspielers bedingten oder bestimmten Theiles“,*) man dann auch wohl daran denken könnte, darnach eine Untereintheiluug der bis jetzt so genannten „Episodien nach Art unserer Auftritte eintreten zu lassen“, also den Namen Episodion im weiteren (Akt) und im engeren Sinne (Auftritt) zu gebrauchen. Doch erklärt einestheils A. selbst dies nur für eine vorläufige Vermuthung, eine Möglichkeit, die er bei näherer Untersuchung wohl selbst würde haben fallen lassen, anderntheils aber muss hierbei an das erinnert werden, was wir früher über den sogenannten etymologischen Weg bemerkten, dass nämlich aus der Entstehung und ursprünglichen Bedeutung eines Be-

*) εἴσοδος — στάσιμον — ἔξοδος — ἐπ-είσοδος.

griffes sich niemals mit Sicherheit ein Schluss auf die Art der späteren Anwendung desselben machen lasse, sondern dass oft kaum noch eine Spur der ursprünglichen Bedeutung in der spätern Anwendung zu entdecken sei; es kommt nicht darauf an, was alles ein Wort bedeuten kann, sondern darauf, in welchem, oft höchst willkürlichen, Sinne es wirklich gebraucht ist oder wird. Die möglichen Bedeutungen eines Wortes werden selten in der Sprache sämmtlich erschöpft; am allerwenigsten kann aber davon bei einem zum terminus technicus gewordenen Worte die Rede sein. So lässt sich auch die Möglichkeit dessen, woran A. denkt, nicht im geringsten bestreiten, nimmt man aber nur die Aristotelische Definition von ἐπεισόδιον (s. unten) zu Hülfe, so leuchtet sofort ein, dass die Alten den in Rede stehenden Begriff mit einem einfachen Scenenwechsel, einem Auftritte, in Wirklichkeit nimmer verbunden haben können. Also unser Akt und das alte ἐπεισόδιον sind völlig gleichbedeutend, und weiter tritt demgemäss die Parabase erstens nur nach Entfernung der Schauspieler am Ende eines Episodiums ein, womit natürlich jedoch noch keineswegs behauptet ist, dass nun auch ein jeder Chortheil zwischen zwei Episodien eine Parabase sein müsse.

Als zweites Kriterium müssen wir dann anführen, dass also in solchen Fällen der Chor sich mitunter an die Zuschauer wendet und in bestimmten Formen mit feststehendem Metrum im Namen des Dichters über dessen eigne Verhältnisse oder über die des Staates dem Publikum Mittheilungen macht und Winke gibt, oder dass er bekannte Persönlichkeiten verspottet und in den Oden Götter anruft und besingt; das Wesen dieses zweiten Kriteriums ist also die gänzliche Aufhebung der dramatischen Illusion, das Vortragen von Thematen, die mit der Handlung des Stückes in gar keinem Zusammenhange stehen. Das dritte hiermit zusammenhängende Kriterium beruhte schliesslich darin, dass der Chor, eben um die Zuschauer anreden zu können, jene bestimmte parabatische Wendung machte.

Bei näherer Besichtigung dieser drei Kriterien zeigt sich, dass von vornherein das dritte bei weitem das sicherste und wichtigste ist; denn, macht der Chor jene Wendung an die Zu-

schauer, so sieht man gleich, dass eine Parabase beginnt, wenn man auch von dem Inhalte noch nichts gehört hat, ausser dem Anfang des Kommation, falls dieses vorhanden ist. Dieses Kriterium ist also für den Zuschauer das einfachste und untrüglichste, ja man möchte sagen, das einzig nöthige; die anderen sind überflüssig. Doch, das ist ohne Zweifel alles sehr schön, nur müsste man dazu eben Athenischer Bürger des Aristophanischen Zeitalters sein; da wir aber ungefähr 23 Jahrhunderte von jenen Aufführungen der alten Komödie getrennt sind, und da mit dieser auch die Parabase für immer unterging, so kann für uns von einem Zuschauen, also von einem Sehen der parabatischen Wendung keine Rede mehr sein, und für uns erscheint also das Kriterium als völlig nutzlos: wir sind gezwungen umgekehrt zu schliessen: Hier ist eine Parabase, also hat auch hier die parabatische Wendung statt gefunden. Es fragt sich für uns also nur: Können wir das in Rede stehende Kriterium entbehren? Können wir schon mit Hülfe der beiden anderen sichere Schlüsse machen? Denn an den schon von den Alten als Parabasen bezeichneten Chorpartien haben wir überhaupt keine derartigen Untersuchungen anzustellen, und solche Versehen wird niemand den alten Grammatikern zutrauen, dass ihnen grosse, vollständige Parabasen entgangen seien, oder auch nur eine sogenannte epirrhematische Syzygie. Wir werden es im Gegentheil mit Stellen zu thun haben, die, wenn sie überhaupt Parabasen sein sollen, dann nur unvollständige, aus einem oder einigen Theilen der gesammten bestehende sein können. Wenn wir nun in einem solchen Falle behaupteten: Dieser Chortheil ist wegen seines Inhalts, den er mit den von den Alten als Parabasen bezeichneten Chorpartien gemein hat, deshalb auch eine Parabase, könnte da nicht Widerspruch erhoben werden, indem man sagte, ein solcher analoger Inhalt berechtige nicht, alle derartigen Stellen Parabasen zu nennen, weil dabei ein wesentliches Kriterium, gerade das *παραβαίνειν*, die parabatische Wendung, nicht erweisbar sei?

Wir haben schon oben bemerkt, dass dies dritte Kriterium mit dem zweiten eng zusammenhänge, indem dasselbe nur eine nothwendige Bedingung zum letzteren ist. Dass nämlich überhaupt der Chor, sobald er die Zuschauer anredet, auch sich nach

diesen wenden muss, versteht sich ja von selbst. Jedoch ist mit der sogenannten parabatischen Wendung noch ein zweites verbunden, wie das Wort selbst angibt, nämlich ausser der einfachen Wendung des Chors noch ein Vortreten in der Orchestra; der Chor bewegte sich dabei etwas nach vorn, wahrscheinlich damit er, so ziemlich in der Mitte des Vitruvischen Kreises stehend — während er vorher zwischen Thymele und Scene stand —, nun von jedem Zuschauer gleich weit entfernt war und so von allen gleich gut gehört werden konnte. Stand z. B. der Chorführer etwa an der dem Proscenium zugewandten Seite der Thymele, so befand er sich gerade im Centrum des Kreises und war so von jedem Zuschauer der untersten Reihe c. 150′, (cf. O. Müller Eumeniden p. 88 u. G. Hermann opusc. VI p. 151 ff.), d. h. einen Radius des Kreises, entfernt. Von dieser Seite aus also könnte jemand Einwände machen; es fragt sich, ob bei jeder Anrede an die Zuschauer der Chor etwas vorgerückt sei, wie in der Parabase. — Es liegt auf der Hand, wie trivial diese ganze Frage ist; sollte der Grund, der bei der Parabase den Chor bewog, etwas sich dem Publikum zu nähern, nicht auch für jede Anrede ans Publikum gelten, wenn dieselbe sonst in allen äusseren und inneren Punkten mit den als parabatisch von Alters her bezeichneten Chorstellen völlig übereinstimmt? Sollte es zwei nur in einem so unbedeutenden Punkte verschiedene modi für ganz dieselbe Sache gegeben haben? Das ist geradezu undenkbar. Wenn also sonst der Inhalt, das Metrum und überhaupt alles Aeussere und Innere einer Chorstelle genau mit den parabatischen Chorstellen übereinstimmt, so dürfen wir ohne Besorgniss von der parabatischen Wendung als fehlendem Kriterium absehen und schliessen umgekehrt, dass sie statt gehabt haben müsse, wenn auch die Scholien völlig davon schweigen. Nach allem können wir also das dritte Kriterium, das der parabatischen Wendung, völlig entbehren und können, selbst wenn uns aus dem Alterthume nicht das Geringste darüber überliefert ist, allein nach den beiden ersten Kriterien bestimmen, ob ein in Frage stehendes Chorikon eine Parabase sei oder nicht. Da es sich ferner hierbei niemals, wie schon oben bemerkt, um vollständige Parabasen handeln wird, sondern stets nur um

einzelne oder auch nur um einen Theil derselben, so ist sogar der Fall denkbar, dass wir Parabasen finden, bei denen überhaupt die parabatische Wendung gar nicht hat statt haben können, nämlich dann, wenn sie nur aus Ode und Antode bestehen; für diese beide Theile ergab sich die Stellung ἀντιπρόςωπον ἀλλήλοις, die auch dann anzunehmen sein wird, wenn wir auf eine vereinzelte Ode stossen; die Antode folgt dann bald nach*). Sollten wir dagegen ein Epirrhema finden, so

*) Selbstverständlich haben wir mit Obigem nicht behauptet, dass überhaupt jede Ode, die sich im Aristophanes etwa findet, ohne weiteres eine parabatische sein müsse, sondern es wird dies nur dann der Fall sein, wenn eben der Inhalt und alles sonstige Innere und Aeussere den anerkannt parabatischen Oden völlig analog ist. Tritt dies aber ein, dann dürfen wir keinen Zweifel aufkommen lassen. Nehmen wir z. B. die Ode in den Aves v. 1553. Unter welchen Hut sollen wir dieselbe bringen, wenn wir zaudern, sie eine parabatische zu nennen? Wir haben da kein gewöhnliches Chorlied vor uns, nicht etwa ein Stasimon, wie sie in der Tragödie zur Ausfüllung von Pausen verwandt werden, sondern es liegt etwas der Komödie ganz Eigenthümliches vor. Doch wenn jenes Chorikon kein Stasimon ist — denn die finden wir überhaupt nur zweimal (schol. Vesp. v. 270 und schol. Ran. v. 1281) beim Aristophanes verzeichnet und da mit Unrecht, wovon später die Rede sein wird — was soll es dann sein, da es doch die Stelle der Stasima in den Tragödien, nämlich die Ausfüllung einer Pause vertritt? Hornung sagt (p. 18): Quomodo autem appellata sint carmina illa in comoediis, quae stasimorum munere fungebantur, me nescire aperte profiteor, quum nihil de hac re a veteribus grammaticis memoriae sit traditum. Und sonst sind doch die Theile des Dramas bis ins einzelste so genau bezeichnet gewesen! Wäre es wohl denkbar, dass, wenn überhaupt von den Alten eine Bezeichnung für so häufig in den Komödien wiederkehrende Chortheile festgesetzt wäre, dass dann dieser Name gänzlich zu Grunde gegangen sein, dass er auch nicht einmal in den Scholien sich finden sollte! Und doch hätte man diesen die Stasima in den Tragödien vertretenden Chortheilen einen besonderen Namen nothwendig geben müssen, wenn es mit denselben eine besondere Bewandtniss hätte! Da nun die vielen uns erhaltenen Notizen der Grammatiker dafür keinen besonderen Namen enthalten, und da es ferner undenkbar ist, dass für einen so wichtigen Theil der Komödie der Name ganz spurlos hätte verloren gehen können, so folgt aus diesem allen mit Evidenz, dass die fraglichen Chorpartien gar kein besonderer Theil der Ko-

muss da natürlich die Wendung ans Publikum statt haben, wie wir sie auch bei der tragischen Parabase und der des Satyrdrama annehmen dürfen und müssen. — Ob man nun überhaupt z. B. ein solch vereinzeltes Epirrhema oder eine vereinzelte Ode eine Parabase nennen dürfe, darüber brauchen wir uns wohl nicht des weiteren zu verbreiten. Natürlich ist es keine vollständige Parabase; so gut wie man aber unvollständige Parabasen, die nur aus den 4 letzten Theilen bestehen, anerkennt*), ebenso gut muss man dann auch Parabasen anerkennen, die nur aus einem Theile der vollständigen bestehen (cf. auch das über die tragische Parabase Gesagte).

Nachdem wir nun aus obigem gesehen haben, wie uns zu unserm Zwecke die Benutzung des dritten Kriteriums entgeht, fragt es sich, wie es sich mit den beiden andern verhält. Da sich ersteres als völlig entbehrlich herausstellte, so scheint die Sache noch gar nicht so ungünstig zu liegen, falls uns die letztern stets zu Gebote stehen. Kennen wir genau die Enden der Aristophanischen Episodien, so brauchen wir nur die etwa

mödie sind, sondern dass wir sie unter den uns bekannten Theilen unterbringen müssen. Und das ist denn auch höchst leicht! Wir haben hier eine Ode vor uns und zwar keine der Tragödie, sondern parodisch eine der Komödie, und der Inhalt der fraglichen Ode sind Verspottungen; eben dies kommt z. B. in der Ode und Antode der sog. 2. (3.) Parabase der „Ritter" vor, auch sonst ist alles Aeussere und Innere analog, da ist es denn doch kein weiter Sprung, kein kühner Schritt, wenn wir behaupten, dass jene Stelle der „Ritter" und die in den „Vögeln" völlig unter einen Hut gehören!, d. h. dass, sowie die erstere ein Theil einer Parabase ist, eben deshalb auch die letztere ein solcher sein muss, und dass wir also ohne alle Frage dort und in allen analogen Fällen parabatische Oden vor uns haben. Ob sich nun überhaupt „Oden" beim Aristophanes finden oder finden können, die nicht parabatisch sind, ist eine Frage für sich, (cf. Vesp. 1450—1473; Nubb. 1303—1320); es würde das schliesslich auf die Definition des Begriffes „Ode" ankommen; für unsere Zwecke genügt obiges Resultat, und wird uns dasselbe des öftern von Nutzen sein.

*) Cf. schol. Pac. 729: *Ἡ παράβασις αὕτη οὐκ ἔστι τελεία;* ferner Nubb. 518: *Εἰσὶ δὲ καὶ ἀτελεῖς παραβάσεις;* Ran. 675: *Κἀνταῦθα παράβασίς ἐστιν, ἀλλ' οὐκ ἔχει πάντα μέρη τῆς παραβάσεως, ἀλλὰ μόνα τὰ τέσσαρα*, ebenso Av. 1058 etc. cf. I, p. 50, p. 39 u. 10.

an solchen Stellen sich befindlichen Chorika zu prüfen; enthalten diese dann die den Parabasen vindicierten Themata, so treffen also das erste und zweite Kriterium zu, und da sich das dritte als in solchem Falle von selbst verständlich herausstellte, so können wir dann mit vollem Rechte das fragliche Chorikon als eine Parabase bezeichnen. Dies Verfahren wäre ausserordentlich einfach, und wir hätten dann nur die 11 Aristophanischen Stücke der Reihe nach durchzusehen und am Ende eines jeden Episodiums unsere Untersuchungen anzustellen. Doch, — so einfach dies scheint, so schwierig stellt es sich bei versuchter Ausführung heraus. Es müsste uns zu diesem Zwecke eine genaue Eintheilung jener 11 Stücke in Episodien vorliegen, oder wir müssten dieselbe leicht und sicher vornehmen können; diese ist aber nicht vorhanden, und herrscht in diesem Punkte eine heillose Verwirrung und wahrhaft grossartige Willkür. Um nur zwei Beispiele anzuführen, so nimmt Kock in den „Rittern" nicht weniger als 6 Episodien an, während dieses Stück nach den von uns später anzustellenden Untersuchungen in Wirklichkeit nur deren 3 enthält; die „Frösche" theilt er in deren 9, während sich nur deren 2 nachweisen lassen. Es begegnet uns hier also ganz dasselbe, wie bei der Frage über den Begriff der Parabase, und der Grund ist wiederum derselbe. Es liegt uns keine genügende Definition des Begriffs Episodion vor; wir können also von vornherein nicht mit Bestimmtheit angeben: Hier ist ein Episodion, ein Akt zu Ende, dort kann dies nicht der Fall sein. Zwar ist uns diesmal eine Definition des Aristoteles zur Hand, aber man hat bisher wenig mit derselben anzufangen gewusst, und wir scheinen also in der Gefahr zu schweben, auch auf dies zweite Kriterium verzichten zu müssen, falls es uns nicht gelingt, etwa durch eigne, erneute Untersuchungen wie dies bei dem Begriff Parabase der Fall war, eine genaue Definition des Begriffs Episodion zu gewinnen. Versuchen wir dies also.

Die Stelle bei Aristoteles (Poet. 12) lautet, wie früher (I, p. 29 Anm.) schon angegeben: *Ἐπεισόδιον μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν.* Lassen wir nun zunächst den Punkt ganz unberührt, dass Aristoteles hier nur von der

Tragödie spricht und geben zu, dass diese Definition auch für die Komödie passe, falls man das μελῶν nicht zu stark urgieren will, so ist und bleibt die grosse Frage immer die: Was sind denn ὅλα χορικὰ μέλη? Um von Früheren zu schweigen, die sich an dieser Frage versucht, so hat zuletzt Nesemann (de episodiis Aristophaneis) dieselbe berührt und liefert vermuthungsweise (nescio an vera sit etc.) folgende Interpretation: Ὅλα χορικὰ μέλη eae chori dictiones sunt, quae ex stropha atque antistropha compositae has junctim tenent. So wahrscheinlich nun diese Erklärung auch ist, so kann sie doch als reine Vermuthung keinen Anspruch auf Gültigkeit machen, und müssen wir also darauf verzichten, ein völlig sicheres Resultat darüber zu gewinnen, was sich Aristoteles unter dem Begriffe Episodion gedacht habe. Hätten wir einen Kommentar zu dem ὅλον, so wären wir völlig im Klaren. Denn an und für sich ist die Definition, so einfach sie auch ist, doch absolut vollkommen. Sie enthält die beiden nothwendigen Momente, das innere, das Wesen des Episodions angebende, welches also darin besteht, dass es ein μέρος ὅλον sein muss, und dann das äussere, an dem man erkennen soll, ob im fraglichen Falle der Dichter wirklich ein Episodion habe enden lassen. Gerade deshalb aber, weil wir diese beiden Momente wohl unterscheiden müssen, nämlich die beiden Fragen, wo ein Episodion nach den Regeln der Kunst enden könne, und wo der Dichter wirklich das Ende eines solchen angenommen habe*), müssten wir, sollte die Definition irgend brauchbar sein, in jedem Falle eine Erklärung der ὅλα χορικὰ μέλη haben. Denn den Begriff des μέρος ὅλον können wir uns leicht konstruiren, wenn wir bedenken, dass, wie wir sahen,

---

*) Wenn z. B. Ascherson (p. 425) behauptet, in Aeschyl. Eumen. sei das erste Episodion nicht mit Waldästel von V. 64—306 und nicht mit Fritzsche von v. 177—298 anzusetzen, weil in beiden Fällen die Verlegung der Handlung von Delphi nach Athen mitten in ein Episodion falle, während doch, wie er allerdings mit Recht bemerkt, das im Alterthum vorhandene natürliche Gefühl entschieden für eine grosse Pause spreche, so folgt daraus noch nicht an und für sich und von vornherein, dass Aeschylos dort wirklich ein Episodion habe enden lassen.

Akt und Episodion gleichbedeutend sind. Wir würden da einfach sagen dürfen, Episodion oder Akte seien die einzelnen zu einem gewissen Abschluss und Ruhepunkte gekommenen Abschnitte der Handlung oder, wie wir bei der Komödie mitunter sagen können, der Handlungen, bei denen dann die Schauspieler die Bühne verlassen, und der Zuschauer der nach solchem Abschluss nöthigen Ruhe einige Zeit hingegeben wird. Darnach können wir also recht gut auch beim Aristophanes sagen: Hier könnte eine Episodion enden, ob aber der Dichter an jenem Orte wirklich ein solches habe enden lassen, dazu müssten wir eine besondere Angabe über jenes nöthige äussere Merkmal aus dem Alterthum haben, nach der Aristotelischen Definition aber können wir nicht mit Bestimmtheit über diesen Punkt entscheiden. Kurz — diese aristotelische Definition hilft uns zu nichts*), anderes irgend Brauchbare aus dem Alterthume liegt uns nicht vor (cf. I p. 29 Anm.), und auch die eben von uns gegebene Definition können wir nur dazu gebrauchen, zu entscheiden: Hier könnte ein Episodion enden, dort kann dies nicht der Fall sein. Auch sind wir nicht zu der Annahme berechtigt, dass das fehlende äussere Merkmal etwa durch das in den Scholien angemerkte oder auch ohne das leicht erkennbare Abtreten der Schauspieler ersetzt werde, denn dergleichen kann auch bei einem einfachen Scenenwechsel leicht eintreten. Wir müssen also nach allem den Versuch, eine genaue Definition des Begriffs Episodion zu gewinnen, als gescheitert betrachten, können also auch nicht von vornherein und ohne weiteres die Aristophaneischen Stücke in ihre Episodien zerlegen und müssten

*) Somit brauchen wir auch nicht auf die jenes Kapitel der Poetik betreffenden Fragen einzugehen; man hat die Echtheit desselben angezweifelt, oder wenigstens vor einem buchstäblichen Glauben an dasselbe gewarnt. Cf. in Bezug hierauf Ascherson (a. a. O. p. 426), der der Ansicht ist, dass durch eine mechanische Anwendung der Worte des Kapitels das Wesen der Sache sein Recht nicht erhalte, und zwar bezieht er dies nicht nur auf die Definition von ἐπεισ., sondern mit Recht auch auf die von Parodos, Stasimon etc. A. stellt die Autorität der Sache höher als die Autorität des Buchstabens des 12. Kapitels der Poetik. Doch, wie gesagt, diese Fragen liegen uns hier fern.

uns, falls wir diesen Weg einschlügen, mit dem Resultate begnügen, dass wir angeben können: Hier kann kein Episodion enden entweder aus dem inneren Grunde, weil sich kein Abschluss der Handlung findet, oder aus dem äusseren, weil der Dichter nichts gethan um einen Zwischenakt anzuzeigen, indem er entweder die Schauspieler nicht sämmtlich abtreten lässt, oder wenigstens gar kein Chorikon eingelegt hat, welches doch zu einem Zwischenakte nöthig wäre; im andern Falle können wir angeben: Hier könnte aus äussern und innern Gründen ein Episodion enden. Weitere Resultate können wir aus obigen Untersuchungen nicht erzielen; doch ist wohl zu beachten, dass dieselben doch wenigstens nicht ganz ohne Erfolg gewesen sind, und wird sich das gefundene Resultat, wenn es auch dem, welches wir suchten, nicht entspricht, immerhin später als recht brauchbar herausstellen. — Dass sich, wie auch Nesemann (p. 4) bemerkt, da wo eine Parabase eingelegt ist, von selbst ein Zwischenakt ergibt, ist selbstverständlich; nur sind wir vorläufig auf dem entgegengesetzten Wege begriffen: Wir wollten nicht durch die Parabasen zu den Episodien, sondern durch die Episodien zu den Parabasen gelangen. — Nach allem steht uns also auch das erste Kriterium nicht ohne weiteres zu Gebote, und es fragt sich: Können wir dasselbe überhaupt entbehren, ist ohne dasselbe die Aufsuchung von Parabasen unmöglich, oder, wenn dies auch ohne dasselbe möglich, wollen wir dasselbe in diesem Falle ganz bei Seite liegen lassen, oder wollen wir dann mit Benutzung obiger Resultate einen Mittelweg einschlagen?

Was die erste Frage betrifft, so ergiebt sich da folgendes: Erwies sich das dritte Kriterium als entbehrlich, so kann man dasselbe mit dem nämlichen Rechte auch vom ersten sagen, falls unsere frühern Erörterungen richtig waren, d. h. wenn das zweite Kriterium auf ein Chorikon Anwendung findet, also die Aufhebung der dramatischen Illusion, so ergibt sich daraus a priori mit Nothwendigkeit, für die Stelle, an der sich dieses Chorikon findet, die Annahme eines Zwischenaktes, des Endes eines Episodiums, denn eine Parabase innerhalb eines Aktes, eines Episodiums ist undenkbar. So einfach dies scheint, so wichtig wird es bei unseren spätern Untersuchungen werden.

Es werden nämlich Fälle eintreten, bei denen allerlei Zweifel und Schwierigkeiten entstehen könnten, falls man sich nicht mit der bequemen Ausflucht begnügen wollte, die Komödie lasse sich bei ihrer sonstigen Licenz auch in diesem Punkte nicht in einen solchen leeren Schematismus hineinzwängen. So findet sich in den „Vögeln" nach einem durch eine notorische Parabase ausgezeichneten Zwischenakte (1470—1493) schon nach einigen 50 Versen (1553) eben jene schon oben näher behandelte Spottode. Schon hier wieder das Ende eines neuen Episodiums anzunehmen, scheint bedenklich, wenn auch, wie der sogenannte Scholiast ausdrücklich anmerkt, sämmtliche Schauspieler abtreten und ein Scenenwechsel eintritt. Man verfällt also auf die Annahme eines neuen „Auftritts" in der Weise, wie ja auch bei uns Coulissenveränderungen bei offener Scene des öfteren vorkommen. Doch was nun mit der Spottode beginnen, die sich in nichts von den parabatischen Oden unterscheidet? Mehrere Fälle sind denkbar. Soll man behaupten: Hier findet kein Zwischenakt statt, also kann auch nicht an eine Parabase gedacht werden! oder umgekehrt: Hier findet sich eine notorische Parabase, also müssen wir hier auch einen Zwischenakt annehmen! oder sollen wir hier eine Parabase innerhalb eines Episodiums zugestehen? Der erste Fall muss gleich von vornherein zurückgewiesen werden, denn nach den früheren Erörterungen sind solche Spottoden entschieden als unvollständige Parabasen anzusehen; vor Annahme des zweiten Falls scheut man sich nach obigem, also scheint letzteres das bei weitem Einfachste und Natürlichste zu sein. Die Parabase ist nicht gross, nimmt also die Zuschauer nicht lange in Anspruch, und wenn also auch der Regel nach ihretwegen hier ein Zwischenakt angenommen werden müsste, so kommen ja auch bei uns Fälle vor, die analog scheinen, und in denen man dennoch ebenfalls keinen Zwischenakt eintreten lässt. Prüfen wir nun, wie sich das verhält. — Allerdings treten auch bei uns Fälle ein, in denen man vollen Grund hätte, einen Akt zu beschliessen, wenn derselbe nicht erst vor kurzem begonnen; um also nicht einen verhältnissmässig gar zu kleinen Akt eintreten zu lassen, während doch die Verhältnisse etwas mehr als eine einfache Coulissenveränderung bei offner Scene erfordern, so

wählt man in solchen Fällen wohl den Ausweg, die sog. „blaue Gardine“ fallen zu lassen. Der Vorhang bleibt also aufgezogen, der Akt ist nicht beendet, und die Aufmerksamkeit des Publikums wird noch in Spannung erhalten, aber es findet keine „offne Scene“ statt; also ein Mittelding zwischen Akt- und Scenenschluss. Demgemäss könnte man darauf verfallen, an jener Stelle der „Vögel“ etwas Analoges anzunehmen, da die Verhältnisse auch da einen Zwischenakt wohl wünschenswerth machen, dem aber der äussere Umstand entgegensteht, dass wir dann einen Akt von nur c. 50 Versen hätten. Es scheint also die Berechtigung vorzuliegen, auch hier einen solchen Mittelweg einzuschlagen. Nähere Prüfung zeigt jedoch die Unmöglichkeit. Jenes wäre nur dann richtig, und der Fall nur dann völlig analog, wenn die Spottode nicht wäre. So wenig aber wie beim Fallenlassen der „blauen Gardine“, durch welche man also gerade verhüten will, dass die Zuschauer ganz ausser Spannung kommen und abgelenkt werden, irgend etwas vernünftigerweise unternommen werden kann, wodurch ihnen die Illusion gänzlich genommen, sie absichtlich ausser Spannung gesetzt und auf einen Zwischenakt hingewiesen werden, wie das durch das Spielen eines Musikstückes geschehen würde: ebensowenig ist es irgend denkbar, dass die alten Komiker an einer Stelle, an welcher sie das Ende eines Episodiums, eines Aktes hätten vermeiden wollen, einen Chorvortrag eingelegt hätten, in dem beliebige bekannte Persönlichkeiten aus der Umgebung der Zuschauer verspottet werden, einen Chorvortrag, durch welchen also die Zuschauer direkt und geradezu völlig aus dem Zusammenhange des Stückes gerissen und in die Wirklichkeit ihres täglichen Lebens auf einige Zeit zurückversetzt werden. Eine so krasse Verhöhnung der dramatischen Illusion inmitten eines Episodiums ist, wie oben bemerkt, absolut unmöglich. Man muss sogar die Sache umkehren und behaupten, dass die alten Komiker, da ihnen unser äusserliches Mittel des Vorhanges fehlte, bei Anwendung von Chorvorträgen obigen Inhalts absichtlich aus inneren und äusseren Gründen die Ablenkung der Zuschauer, die Anwendung eines Zwischenaktes bezweckt haben. Kurz, — wo sich eine solche Spottode findet, da ist nothwendig das Ende eines Episodiums

anzuwenden. — Wir müssen also obige rücksichtlich jener Stelle in den „Vögeln“ aufgeworfenen Fragen dahin entscheiden, dass, weil sich daselbst eine Parabase vorfindet, wir demgemäss trotz aller Gegengründe einen Zwischenakt anzunehmen gezwungen sind, und will man in solchen Fällen eine Einrede machen, so kann das nur die sein, dass der Dichter nicht wohl gethan hat, sein Stück so anzulegen, dass Episodien von c. 50 Versen in demselben entstanden, oder, dass er die Spottode hätte weglassen müssen; eine solche Einrede wäre dann nur zu billigen, oder vielmehr ein solcher künstlerischer Verstoss wäre allenfalls mit der Licenz der Komödie zu entschuldigen. — Der Zwischenakt an jener Stelle der „Vögel“ lässt sich also nicht wegdeuten, und in analogen Fällen müssen wir natürlich völlig analog entscheiden, denn eine Parabase inmitten eines Episodiums ist undenkbar. Da also, wo sich Parabasen finden, a priori und mit Nothwendigkeit ein Zwischenakt, das Ende eines Episodiums angenommen werden muss, so kehren wir nun zu unserer obigen Behauptung, von der diese Erörterungen ausgingen, zurück, dass nämlich zur Aufsuchung oder vielmehr zur Konstatierung von Parabasen nicht allein das dritte Kriterium der parabatischen Wendung, sondern auch das erste, das statthabende Ende eines Episodiums allerdings mit demselben Rechte als völlig entbehrlich bezeichnet werden kann.

So können wir also die Parabasen auch ohne die Episodien aufsuchen und können umgekehrt sagen: Hier findet sich eine Parabase, also endet hier ein Episodion. Es tritt aber nun die zweite oben aufgeworfene Frage an uns heran, nämlich die, ob es gerathen ist, nun auch wirklich diesen Weg einzuschlagen, oder ob wir nicht besser thun, die rücksichtlich der Auffindung von Episodien gewonnenen Resultate zu benutzen und jenen oben angedeuteten Mittelweg einzuschlagen. Bei näherer Erwägung empfiehlt sich ersteres keineswegs: damit uns keine Parabase entgehe, wird es passend sein, jedes Stück von vorn an seinem Inhalte nach durchzugehen; so gewinnen wir einen geordneten Gang der Untersuchung, so auch, was das Wichtigste ist, einen Ueberblick über die innere Gliederung eines jeden Stückes. Können wir dann auch nicht von vornherein mit Be-

stimmtheit angeben, wo ein Episodion enden muss, so können wir doch ein besonderes Augenmerk auf die Punkte richten, an denen ein solches enden kann und an denen wir also Parabasen vermuthen dürfen. — Wir werden also folgenden Weg einschlagen: Wir gehen die einzelnen Stücke von vorn an genau ihrem Inhalte und ihrer Entwickelung nach durch, richten unsere Aufmerksamkeit dabei auf die Punkte, an denen aus inneren Gründen ein Episodion enden kann, prüfen dann, ob äussere Gründe — Abtreten sämmtlicher Schauspieler und Einlegung eines Chorikons — es wahrscheinlich machen, dass der Dichter einen Zwischenakt habe eintreten lassen und werden dann aus dem Inhalte des betreffenden Chorikons nach den früheren Untersuchungen und Erörterungen mit Leichtigkeit bestimmen können, ob dasselbe eine Parabase ist oder nicht, von dem Falle natürlich abgesehen, wo eine solche schon von Alters her anerkannt ist. Auf diese Weise wird es uns dann auch nicht entgehen, wenn etwa, durch ganz besondere Verhältnisse veranlasst, ausnahmsweise auch an einer anderen illegitimen Stelle sich eine Parabase findet, wie dies allerdings einmal, wie schon früher bemerkt, in den „Ekklesiazusen“, eintritt. — Uebrigens braucht nicht bemerkt zu werden, dass uns bei den nun folgenden Untersuchungen die Nesemann'sche Schrift rücksichtlich der Aufsuchung von Episodien zur wesentlichen Erleichterung und Unterstützung dienen wird.

Nach diesen Vorbemerkungen wollen wir nun die einzelnen 11 Aristophaneischen Komödien der Reihe nach, wie sie erschienen, durchgehen und nach obigem Maassstabe prüfen, wo wir Parabasen anzusetzen haben.

---

1. Die Acharner.

Das Thema der Acharner ist, wie immer beim Aristophanes, ziemlich einfach. Nur wenige Thematen sind's, die er seinen Stücken zu Grunde legt, und so kehren dieselben oft genug in mannigfachster Variation wieder. Die Segnungen des Friedens und dann die Schäden der hereinbrechenden neuen Zeit rücksichtlich des Staatslebens und der Dichtkunst, das sind die beiden Hauptgedanken, die unseren Dichter fast unablässig verfolgen. Allerdings ein ziemlich kleines Feld und ein eng begrenzter Gesichtskreis! Und doch weiss der Dichter diese beiden einfachen Themata mit so unerschöpflicher Fantasie stets von neuem auszubeuten, weiss sie stets mit einem so neuen Gewande auszustaffiren, dass dieselben Sachen stets den höchsten Reiz der Neuheit haben, nie ermüden und alle nur den Grundgedanken gemein haben, sonst aber in allem anderen nicht in der geringsten Beziehung zu einander stehen. So behandeln die Acharner das Thema vom Frieden, für welches später der Dichter ein neues Drama dichtete, diesmal wirklich „der Frieden" genannt, ohne dass zwischen beiden Stücken ausser dem Grundgedanken auch nur die geringste Analogie aufzufinden wäre; jedes ist in Personen, Situationen und allem anderen völlig selbstständig und ohne irgend welche ermüdende Aehnlichkeit mit dem anderen.

Dieses Thema vom Frieden wird nun, wie Nesemann bemerkt, im allgemeinen behandelt, d. h. nicht an einem hervorragenden allgemein bekannten Träger dieser Idee oder des Gegentheils entwickelt, während ja z. B. der Verfall der Dichtkunst an Euripides, des Staatslebens an Sokrates und Kleon entwickelt wird. — Die Katastrophe des vorliegenden Stückes ist eigentlich schon vor dem Auftreten des Chors eingetreten, indem Amphitheos unmittelbar vorher den Frieden von Sparta her dem Dikäopolis wirklich bringt.

Es folgt dann (V. 204) die Verlegung der Scene von der Pnyx auf das Land vor die Wohnung des Dikäopolis. Wäre dies mitten im Stück, so müsste hier selbstverständlich ein Episodium schliessen. So aber ist hiermit in passender Weise

der Prologos beendet, und somit der eben angedeuteten Forderung völlig Genüge geleistet. Zwar hat man sich wohl zu hüten, zu glauben, dass hiermit nun auch eine wirkliche Veränderung der Scenerie vor sich gegangen wäre, wie sie zu unseren Zeiten in ähnlichen Fällen unbedingt eintreten würde. Es würde ächt antik sein, wenn, wie Droysen (p. 173) bemerkt, die Bühne von Anfang bis zu Ende des Stücks stets dieselbe Dekoration dargeboten hätte, und wenn nur durch das Oeffnen und Schliessen des Enkyklema einiger Scenenwechsel entstanden wäre. „Aristophanes war der thätigen Fantasie seiner Zu- „schauer gewiss; die lange Gewöhnung hatte sie überdies mit „der Symbolik der Darstellung vertraut genug gemacht, dass „sie wussten, jene Seite bezeichne Fernes, diese Heimathliches, „jener Strauch einen Wald und jene Bank die Sitzreihen der Pnyx.“ Wir können heutzutage diese „antike Einfalt“ schwer begreifen und würden an einer solchen Darstellung wenig Gefallen finden. Doch die Alten waren hierin, wie wir wissen, noch ziemlich in einem Zustande der ersten Entwickelung; nur muss man — und das ist der Zweck dieser Auseinandersetzung — ihrem Gefühl für Natürlichkeit nicht zumuthen, dass sie mitten in einer Episode eine so bedeutende Veränderung der Scene ertragen hätten, dass irgend einem ihrer Dichter eingefallen wäre, dergleichen zu thun. Es würde also, wären wir mitten im Stück, eine grössere Chorpartie folgen müssen; so nun beginnt hier die Parodos des Chors (V. 204—240).

Nach Beendigung desselben folgt dann selbstverständlich das erste Episodium, oder, nach moderner Ausdrucksweise, der zweite Act, von V. 241—625, in welchem Dikäopolis, von dem Chor der Spartanerfeindlichen Acharner in der Feier der ländlichen Dionysien gestört, denselben den Frieden mit Sparta schliesslich plausibel macht und zuletzt einen freien Markt für Lacedämonier, Megarer und Böoter verkündet. Droysen sagt nun (p. 172): „Und kaum ist der freie Markt verkündet, so sind „auch schon Megarer und Böoter mit Waaren zur Stelle“ und will damit bezeichnen, wie sehr der Dichter die Einheit der Zeit in den Acharnern zum Besten gehabt habe. Indessen so arg ist die Sache denn doch nicht, und Aristophanes hat

hier die Einheit der Zeit um nichts mehr verletzt, als jeder moderne Dramendichter auch thut; hier können wir recht passend das zur Anwendung bringen, was wir zu Anfang über die Zwischenakte und deren imaginäre Zeitdauer bemerkt haben. Wären so ohne weiteres nach Verkündigung des freien Marktes sofort der Böoter und der Megarer mit Waaren aufgetreten, so wäre natürlich jede Einheit der Zeit, überhaupt also die dramatische Illusion völlig mit Füssen getreten; doch gibt Droysen dies mit Unrecht dem Aristophanes Schuld. Letzterer hat natürlichen Takt genug gehabt, hier eine Pause eintreten zu lassen, damit der Megarer und der Böoter Zeit haben, erst die Verkündigung des freien Marktes zu vernehmen, dann die Reise nach der Stadt anzutreten und endlich dort, d. h. auf der Bühne, anzulangen. Der Dichter hat dazu einen Zwischenakt in Anwendung gebracht, von dem wir oben bemerkten, dass in ihm eine beliebig grosse Spanne Zeit in Bezug auf das in Scene gehende Stück angenommen werden kann. Es war dies eine Koncession, die die Einheit der Zeit — so wie auch die des Ortes — sich gefallen lassen musste und auch noch muss, ohne dass dies für den Zuschauer so sehr unerträglich wäre; die Zwischenakte haben eben „imaginäre Zeitdauer." — Dieser erste, oder, wenn wir so wollen, zweite Zwischenakt wird nun ausgefüllt durch die allgemein anerkannte erste Parabase von V. 626—718, und zwar ist dieselbe eine vollständige alle 7 Theile enthaltende, in welcher der Faden des Stücks gänzlich fallen gelassen und ganz andere Dinge in früher näher charakterisirter Weise vorgenommen werden. Ueber den Inhalt jedweder Parabase zu sprechen war nicht unsere Aufgabe; deshalb eilen wir weiter.

Während diese erste Parabase den Zuschauern vorgetragen wurde, hat man sich bis zum Schluss derselben allmählig so viel Zeit als verstrichen zu denken, als nöthig ist, um den erwähnten Fremden in Wirklichkeit von Megara ankommen zu zu lassen, und so erscheint denn dieser mit seinen Waaren. Dass nun der Dichter nicht den Böoter zuerst, sondern diesen später als den Megarer auftreten lässt, gebietet wiederum das natürliche Gefühl, damit der Wahrscheinlichkeit rücksichtlich der ver-

schiedenen Entfernung gehörig Rechnung getragen werde; in diesem natürlichen Gefühl gab die alte griechische Bühne der unsrigen nicht allein nichts nach, sondern übertraf sie noch.*)

*) Es ist daher nicht zu billigen, wenn Droysen (a. a. O.) ferner sagt: „Zeit und Raum haben der alten Kunst (soll heissen: „Der dramatischen) nie viel Sorge gemacht; über solche Regulative „möglichster Wahrscheinlichkeit liebt sie es mit jener summa„rischen Idealität zu täuschen, auf die einzugehen nur der nach„rechnende Verstand, der unpoetische, sich sträubt.“ Alles dies ist jedenfalls sehr cum grano salis zu verstehen! Denn solche Undinge z. B., wie unsere modernen Opern mit gesungenem Dialog, also mit gesungener Handlung, wären auf der alten Bühne ein Ding der Unmöglichkeit! Was nun den nachrechnenden Verstand betrifft, so ist es ja allerdings ein höchst unpoetisches Geschäft, dergleichen Einheiten von Raum und Zeit einem Dichter nachzurechnen, und wenn Dr. ferner damit andeuten will, dass das wahre Genie diese Dinge, die zu natürlich sind, als dass sie sich nicht von selbst verständen, schon von selbst beachtet, ohne die Regeln zu kennen, und dass im entgegengesetzten Falle auch die genauesten Regeln nichts helfen, so sind das ganz bekannte Sachen. Auch uns würde es ferner wenig behagen, sollten wir beim Anhören eines Stückes unser Augenmerk darauf richten, ob stets die Einheiten von Raum und Zeit richtig beobachtet sind. Dergleichen kontrolirt sich am besten dadurch, dass man beim Anhören des Stückes nicht durch irgend welche Verstösse gegen Obiges an dasselbe erinnert wird, und wenn letzteres geschieht, so sind jene Einheiten eben nicht richtig behandelt. Ebenso ist es genau genommen nicht empfehlend für ein Stück, oder für dessen Darstellung, wenn sich das Publikum nach der Aufführung mehr über das Spiel der Schauspieler als über das Stück selbst unterhält; bei einem ideal vollkommenen Zustande müsste also an die Schauspieler wenig gedacht werden, und das Stück selbst müsste Gegenstand der Reflexionen und Unterhaltungen des Publicums sein. Wer also vom Aristophanes einen Kunstgenuss haben will, der lese ihn einfach und achte bei Leibe nicht auf Episodien und Zwischenakte oder gar auf den Dialekt. Das macht sich dann alles von selbst. Leute, die die Alten nur zu solchen Zwecken, oder nur um den Text zu bessern, lesen wollten, wären weiter nichts als Chausséearbeiter, die überall herumflicken, bei ihrer Danaidenarbeit aber keine Ahnung davon haben, dass die Chaussée nun auch noch zu andern und zwar höhern Zwecken da ist, dass man nämlich nachher um so bequemer auf ihr gehen,

Man wird nun vielleicht denken, die Scenen mit dem Böoter und Megarer bildeten ganz passend ein neues Episodium, und beim Abtritt des letzteren werde daher das zweite zu Ende sein, falls nicht neue Marktliebhaber kommen. Hätte es Aristophanes so gemacht, so hätte er ohne Zweifel besser gethan, denn es konnte ja die Zeitdauer des ersten Zwischenaktes so weit ausgedehnt gedacht werden, dass unterdessen auch der Böoter Zeit hatte, heran zu kommen, und dann war diese ganze Marktscene ein sehr passendes *μέρος ὅλον*. Doch, wie wir schon oben ausgeführt haben, Aristophanes hat sich das anders vorgestellt. Er hatte in seinen Gedanken dem ersten Zwischenakte nur so viel Zeitumfang beigelegt, als nöthig war, um den Megarer erscheinen zu lassen; daher konnte der Böoter nicht unmittelbar nach Abgang des ersteren auftreten. A. glaubte dazu einen zweiten Zwischenakt von imaginärer Zeitdauer nöthig zu haben, weil durch die Dauer der Scene zwischen Dikäopolis und dem Megarer allerdings die Differenz zwischen der Entfernung von Megara und Athen*) und zwischen Böotien und letzterer Stadt bei weitem noch nicht ausgeglichen war.

---

reiten und fahren könne. Wir sind also im Punkte des Nachrechnens ganz mit Dr. einverstanden, falls er es nur beim vorliegenden Zwecke nicht tadeln will; im übrigen meinen wir aber, dass er den Alten in dem fraglichen Punkte eine weit grössere Idealität zugetraut habe, als sie wirklich, zu ihrem Lobe sei's gesagt, besassen. — Gern benutzen wir jedoch diese Gelegenheit, um unsere tiefe Verehrung gegen einen Uebersetzer wie Dr. auszudrücken. Was eine Uebersetzung überhaupt erreichen kann, hat die seinige erreicht. Man kann in diesem Punkte von ihm das höchste sagen, was überhaupt von einem Interpreten gesagt werden kann, ohne welches aber auch jede Interpretation eine klägliche Verhunzung und Verstümmelung ist: Er ist mit dem Aristophanes kongenial.

*) Denn dass der Markt in Athen und nicht etwa auf dem Lande vor dem Gehöft des Dikäopolis abgehalten wird, geht aus den Eintrittsworten des Megarers (V. 729) deutlichst hervor: *Ἀγορὰ 'ν Ἀθάναις χαῖρε.* Wir würden dies nicht erwähnen, wenn nicht von Andern das Gegentheil behauptet wäre. Ueberhaupt haben dergleichen Fragen in den Acharnern, da sie sich hier oft aufdrängen, die Gelehrten viel beschäftigt und manche Hypothese

So nimmt denn Nesemann mit Recht hier statt eines Episodiums deren zwei an, eben weil sich nachweisen lässt, dass Aristophanes wirklich schon beim Abgange des Megarers das zweite Episodion habe schliessen lassen, ein Episodion, welches kaum 100 Verse umfasst. Aus innern Gründen der Zusammengehörigkeit also und auch des Umfangs wegen hätte A. weit natürlicher erst nach Abgang des Böoters einen Zwischenakt eintreten lassen sollen, doch lässt sich, wie gesagt, beweisen, dass er dies nicht gethan, und hier ist also einer der streitigen Fälle, für welche ein Kommentar zu der Definition des Aristoteles wünschenswerth wäre, wenngleich im vorliegenden Falle die Sache auch ohne denselben unzweifelhaft entschieden wird.

Schon ein ganz unbefangener Leser nämlich bemerkt zwischen beiden Episodien — im modernen Sinne des Wortes — eine grössere Pause, welche durch die Chorpartie V. 836—859 hervorgerufen wird. Dieser Chortheil nun besteht aus 4 sich genau entsprechenden melischen Systemen (cf. Rossbach u. Westphal III. p. 207) von je 5 Versen (836—41, 42—47, 48—53, 54—59) von jambischem Rythmus, am Anfang des letzten Verses jedesmal mit synkopirter Thesis. Wir haben hier also je zwei respondierende Strophen und Gegenstrophen, so dass also schon nach der Nesemannschen Interpretation hier ein ὅλον χορικὸν μέλος vorläge. Doch haben wir dieselbe nicht anerkannt und dürfen also auch nicht nach ihr entscheiden; es liegen dagegen andere Umstände vor, die zur Annahme eines Zwischenaktes drängen. Abgesehen nämlich vom Abtreten der Schauspieler, welches der Scholiast ausdrücklich anmerkt (ἐξελθόντων τῶν ὑποκριτῶν καὶ μένοντος τοῦ χοροῦ μετάβασις), weist der Inhalt darauf hin. Denn betrachten wir diese Strophen und Gegenstrophen

---

hervorgerufen. Böckh, O. Müller, Genelli, Geppert, Hier. Müller u. a. haben über Scenerie und dergleichen Dinge in den Acharnern ihre Vermuthungen aufgestellt. Wir können natürlich hier auf alle diese verwickelten und schwierigen Fragen nicht eingehen und müssen das auf eine gelegenere Zeit verschieben. Vorläufig verweisen wir den, der näher an diese Fragen herantreten will, auf „Alb. Müller, die scenische Einrichtung in den Acharnern," Osterprogramm des Johanneums zu Lüneburg 1856.

ihrem Inhalte nach, so finden wir in ihnen Verspottungen von meistens auch sonst bekannten und in Aristophaneischen Komödien erwähnten Persönlichkeiten (so Kleonymus, cf. Equit. v. 1292 und Hyperbolus, cf. Pac. v. 675). Wir haben hier also Spottoden vor uns, von denen wir schon früher bemerkten, dass sie entschieden als parabatische Oden und also als unvollständige Parabasen betrachtet werden müssen, und da nun, wie wir ebenfalls früher sahen, Parabasen inmitten eines Episodiums völlig undenkbar sind, so haben wir hier einen Zwischenakt unweigerlich anzunehmen. Nach allen also endet hier das zweite Episodion von V. 719—835, gefolgt von der zweiten unvollständigen Parabase von V. 836—59, bestehend aus je 2 Oden und Antoden, welche Verspottungen*) enthalten. Dass nun ausnahmsweise die parabatischen Oden, die nach den im ersten Theile unserer Arbeit gewonnenen Resultaten gewöhnlich Anrufungen an Götter zum Inhalte haben, auch Verspottungen enthalten können, haben wir eben dort gesehen, und ist dies also nichts Auffälliges. Wir werden darüber später ein besonderes Gesetz aufstellen.

Es folgt nun das dritte Episodium von V. 860—970, gebildet durch das Auftreten des Böoters, der nun ebenfalls auf den Markt zu Athen kommt. — Ueber das mit V. 971 beginnende Chorikon bemerkt Nesemann (p. 23), es sei sedatius et quietius, als dass man hier eine Parabase annehmen könne, ein Grund, der völlig nichtig ist, denn nach dem, was wir über das Wesen der Parabase in den frühern Blättern aufgefunden und festgestellt haben, ist eine ruhige Haltung hierbei völlig irrelevant. Eigenthümlich ist ferner die Bemerkung des Scholiasten zu V. 971: — — *καὶ ἔστι συζυγία* — — —, *φαντασίαν παρέχουσα ἐπιρρήματος* — — —. *ἀλδ' οὐδ εἰσὶ παρεισβατικαὶ πρὸς το θέατρον* — — —. Zunächst fragt

*) Der oben angeführte Scholiast nennt also vorliegende Stelle eine *μετάβασις*. Wie, wenn nun dies eine Bezeichnung für eine kleinere *παράβασις* wäre! Wenigstens sagt der Scholiast zu Nubb. 518: *παράβασις δὲ ἐστιν ὅταν ἐκ τῆς προτέρας στάσεως ὁ χορὸς μεταβὰς κτέ.*, so dass dort das *παραβαίνειν* durch ein *μεταβαίνειν* bezeichnet ist.

es sich, warum diese Chorstelle den Schein eines Epirrhema gewähren soll, denn an ein solches würde von selbst hier wohl schwerlich jemand denken Dagegen spricht zunächst die ganze äussere Gestalt in Bezug auf das, was man einfach mit dem Worte Metrum zu bezeichnen pflegt. Wir haben es hier mit dem 3. Rhythmengeschlechte der griechischen Rhythmik, dem *γένος παιωνικὸν* oder *ἡμιόλιον* zu thun, und dieses ist dem Epirrhema, welches stets trochäische Tetrameter aufweist, ganz fremd. Dieses Metrum der Päonen ist das ursprüngliche Maass für die Hyporrhemata, zu welchen es sich wegen des bewegteren Rhythmus besonders eignet; von da aus sind die Päonen in die Chorlieder der Komödie übergegangen, wobei dann der der Komödie eigenthümliche Tanz, der Kordax, seine Stelle fand (cf. über diese ganze metrische Frage Rossb. u. Westph. III. p. 544 ff.). Zum Tanzen eines Kordax aber, sowie überhaupt zum Tanzen ist das Epirrhema nicht angethan. Noch viel weniger passt aber der Inhalt unserer Stelle auf ein solches. Hier werden keine Staatsangelegenheiten besprochen, noch auch finden sich hier Verspottungen, und dies waren doch die beiden dem Epirrhema eigenthümlichen Themata (cf. I. p. 57). Hingegen malt der erste Theil (V. 971—987) die Schäden und Schrecknisse des Gottes „Krieg“, der andere (988—999) das Behagliche und Liebliche der Göttin „Eintracht“. An ein Epirrhema *) ist also gar nicht zu denken, dagegen weist alles auf die Annahme einer Ode und Antode hin, das Metrum sowohl wie der Inhalt, denn, wie wir im ersten Theile unserer Untersuchungen sahen (I. p. 55), sind Anrufungen von Göttern, die mit dem resp. Stücke in irgend einem Konnexe stehen, das eigentliche Thema der parabatischen Oden und Antoden; die Sache ist also im vorliegenden Falle nicht im mindesten zweifelhaft. — Wie

*) Uebrigens hat der Scholiast noch in diesem Jahrhundert einen Gewährsmann für die Ansicht gefunden, die er abwehren will. Enger (Rh. Museum 1856 p. 119) hält ausser einigen andern Chorstellen, auf die wir später zurückkommen werden, die vorliegende für ein Epirrhema, wahrscheinlich durch die Anfangsworte verleitet. Diese seine Ansicht hat sich nach obigem schon gerichtet. Schon das Metrum hätte E. vorsichtiger machen sollen!

kommt aber der Scholiast zu obiger Bemerkung? Offenbar durch die allerdings bei Oden höchst eigenthümlichen Anfangsworte: Ὦ πᾶσα πόλι. Diese Worte sind nichts mehr und nichts weniger als eine Anrede an die Zuschauer, und so haben wir denn hier eins der bedeutendsten Kriterien der Parabase, welches entweder der eigentlichen Parabase oder allenfalls auch dem Epirrhema eigenthümlich ist, denn ὦ πόλι ist gleich ὦ θεώμενοι. Somit ist denn recht wohl erklärlich, wie der Scholiast zu seiner Bemerkung, und allenfalls auch, wie Enger zu seiner Annahme kommen konnte. Da ersterer nun fortfährt: Ἀλλ' οὐδ' εἰσὶ παρεκβατικαὶ etc., so will er damit eben die wirkliche Annahme eines Epirrhema verhüten, indem er angibt, die parabatische Wendung habe nicht statt gefunden. So sehr aber die erste Bemerkung gerechtfertigt ist, so wenig ist es diese zweite. Nach dem höchst einfachen Grundsatze, den wir schon früher aufgestellt, dass man nämlich dem, welchen man anredet, auch das Antlitz zuzuwenden pflegt, muss hier die parabatische Wendung unbedingt statt gehabt haben, da ja die Anfangsworte, wie bemerkt, eine Anrede an das Publikum sind. Wäre der Markt noch nicht beendet und währte er nach diesem Chorikon noch fort, so wäre allerdings der Ausweg möglich, dass der Chor mit ὦ πᾶσα πόλι das etwa auf dem Markt-Platze versammelte Publikum, d. h. also die letzteres bei der Aufführung darstellenden Persönlichkeiten, also etwa sich selbst, oder den Gegenchor, meinte und die Zuschauer dabei gar nicht berücksichtigte; dann wäre also die dramatische Illusion keineswegs verletzt, sondern im Gegentheil augenfällig bewahrt. Doch ist diese Annahme unmöglich, weil vorher der Markt beendet ist, und die folgenden Scenen viel später spielen. Es bleibt also nichts übrig als die Annahme, dass die Zuschauer wirklich angeredet sind, und dass demgemäss auch die parabatische Wendung statt gefunden hat. Nur dürfen wir dieselbe selbstverständlich nicht auf den ganzen Umfang des Chorikons ausdehnen, da sich für Ode und Antode vielmehr die Stellung ἀντιπρόςωπον ἀλλήλοις ergab. Auch enthält ausser jener Anrede der ganze Chorgesang nichts, was diesem letzteren entgegenstände, und so dürfen wir wohl die Vermuthung aufstellen, dass zu Anfang der

Chor einen Augenblick die Stellung des Epirrhema gehabt (etwa bis V. 976), dass er dann aber die bei Ode und Antode übliche Stellung eingenommen habe. Das Schwierige und Bedenkliche dieser Sachlage lässt sich freilich nicht wegleugnen, und man könnte wohl fragen, wie Aristophanes zu dieser Abnormität gekommen. Die Antwort darauf kann nur folgende sein.

Aristophanes, der seine Stücke nicht mit dem „nachrechnenden unpoetischen Verstande" dichtete, sondern seine Gedanken kühn schweifen liess, hatte schon vor dieser Stelle eine grosse vollständige Parabase angewendet; auch war als Stellvertreter derselben schon ein Spottodenpaar eingelegt, und so blieb für den vorliegenden Fall nicht viel mehr übrig. Dennoch fühlte der Dichter, als er an diese Stelle kam, dass er hier etwas derartiges nöthig hatte, denn die vorhergehenden Scenen spielen im Herbst, die folgenden 2 Monate später im Frühjahr; es musste hier also ein Zwischenakt eintreten, weil die Aushülfe der imaginären Zeitdauer nöthig war. Es wäre nun zur Ausfüllung desselben allerdings noch, falls überhaupt abgewechselt werden sollte, die Anwendung der gewöhnlichen parabatischen Oden mit Anrufungen von Göttern übrig geblieben, da eine epirrhematische Syzygie wegen der Nähe der ersten grossen Parabase vielleicht noch vermieden werden sollte. Solche Oden aber pflegt Aristophanes sonst nie zur Ausfüllung von Zwischenakten zu benutzen, weil die anzurufenden Götter immer mit dem Stücke in irgend welcher Beziehung zu stehen pflegen; ein solcher Chorvortrag hätte sich dann nicht viel von den Stasima der Tragödie unterschieden. Aristophanes liebt es aber, seine Zuhörer in den Zwischenakten direkt abzulenken, und daher finden wir in solchen Fällen stets Spottoden. Da dieselben aber schon kurz vorher ihre Anwendung gefunden, und zwar nicht einzeln, sondern als Paar vereinigt, so blieb an der vorliegenden Stelle fast nichts übrig als die gewöhnliche parabatische Ode, falls überhaupt eine Parabase statt haben sollte, und da hat denn Aristophanes, um leztere recht deutlich hervortreten zu lassen und recht deutlich auf einen Zwischenakt hinzuweisen, die Anrede an das Publikum hinzufügen zu müssen geglaubt. — Nach allem, da natürlich auch, wie der Scholiast ausdrücklich bemerkt,

die Schauspieler mit Beginn dieses Chortheils sämmtlich abgetreten sind, haben wir also hier die dritte unvollständige Parabase von V. 971—999 bestehend aus Ode (971—987) und Antode (988—999), zu Anfang mit bei diesen Theilen der Parabase ungewohnter Anrede an's Publikum. — Als Gewährsmann für unsere Ansicht führen wir Droysen (p. 255) an, der ebenfalls diesen Chortheil mit der Bezeichnung „Parabase“ überschreibt, doch ist nicht abzusehen, warum er gerade hier eine Parabase annimmt, da, wenn man überhaupt mehr nach Gutdünken und nach einem gewissen natürlichen Gefühl verfährt, die zweite Parabase den Namen ihres Inhalts wegen weit mehr verdient, noch viel mehr aber die vierte, die wir nachher erwähnen werden; beide hat Dr. jedoch nicht als P. P. bezeichnet.

Mit Vers 1000 beginnt dann das vierte Episodion (1000—1142), welches auf der einen Seite die Feier des Kannenfestes am 2. Tage der Anthesterien — also im Frühjahre — enthält, wobei wir den Dikäopolis als Vertreter der Friedensidee sich so recht den Genüssen des Festes in Schlemmen und Prassen hingeben sehen, während auf der andern Seite der Krieg wieder beginnt, dessen Schrecknisse in passenden Scenen der heiteren Festlust gegenüber gestellt werden. Das Ganze erreicht seinen Kulminationspunkt in der Scene zwischen Dikäopolis und Lamachos; ersterer rüstet sich zum Festmahl, bei dem die ausgesuchtesten Leckereien namentlich aufgeführt werden, während ebenso detaillirt die kärgliche Verproviantirung und die sonstigen Vorbereitungen des Lamachos zum bevorstehenden Feldzuge gegen die Böoter geschildert werden; Krammetsvögel und gebratene Tauben bilden hier gegen Pökelfleisch und schwere Rüstung den beredtesten Gegensatz. Beide gehen dann nach verschiedenen Seiten ab, der eine zu aller erdenklichen Freude und Lust — die schönen Tänzerinnen sind auch nicht vergessen (ὡραιόταται und ἡβυλλιῶσαι κἄρτι παρατετιλμέναι, Ran. 517) —, der andere zu den Mühsalen des Krieges, womit dann das vierte Episodion recht passend schliesst, wie sich gleich zeigen wird. Der eine zieht ab mit den Worten:

„Wie schneit es! Wetter! heute, hu, wie winterlich!“

Der andere:

„Nimm Du den Speisekorb! heute, hu, wie trinkerlich!"

Wie wir oben sahen, spielt dies Episodion an den Anthesterien im Frühjahr, 2 Monate später als das vorige. Droysen (p. 172), sowie Seeger (p. 50) benutzen auch diesen Umstand, um aus ihm die starke Vernachlässigung von Raum und Zeit in den Acharnern zu dokumentiren, thun aber auch hier wieder dem Aristophanes wegen der vorigen Parabase völlig unrecht; der Fall ist auch hier nicht anders, als wie wenn auf unsern Theaterzetteln steht: Zwischen dem dritten und vierten Akte (oder, nach unserer Auffassung, zwischen dem vierten und fünften) liegt ein Zwischenraum von 2 Monaten. Es kann also gar nicht nachdrücklich genug darauf hingewiesen werden, wie falsch die Vorstellung ist, dass die Alten sich über solche Regulative möglichster Wahrscheinlichkeit mit summarischer Idealität hinweggesetzt hätten.

Was nun die folgende Pause betrifft, so sind die den Lamachos und den Dikäopolis darstellenden Schauspieler mit V. 1142 abgetreten, die Bühne ist wieder leer, — ohne dass dies freilich diesmal der Scholiast bemerkt — und es beginnt nun eine Chorpartie, die sich wiederum gleich durch die ersten Anfangsworte als Parabase verräth. Sie beginnt mit der stehenden Anfangsformel des Kommation (I p. 11, Anm.): *Ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν.* Es ist dies also die vierte Parabase von 1143—1173, bestehend aus einem Kommation (1143 bis 1149) und einer Ode (1150 - 1161) nebst Antode (1162 bis 1173), beide Verspottungen recht ergötzlicher und ächt komischer Art enthaltend, ein Muster beissender und treffender Satire. — Uebrigens sagt der Scholiast zu dieser Stelle weiter nichts als *Κορωνὶς καὶ εἴσθεσις εἰς μέλος χοροῦ προῳδικόν* etc., von einer Parabase ist also da keine Rede. Wäre es jedoch nöthig, einen Gewährsmann für unsere Ansicht anzuführen, so ist dies A. Müller (Ar. Acharner), welcher diesen Chortheil überschreibt; *Παράβασις χοροῦ ἑτέρα*, welches freilich *τετάρτη* heissen müsste. (Ebenso Rossb. p. 108 Anm. 2).

Da von nun an die Schauspieler bis zu Ende die Bühne nicht mehr verlassen und kein grösserer Chortheil sich mehr vorfindet, so ist die Reihe der Episodien mit jenem 4. zu Ende,

und es folgt demgemäss nun die sogenannte ἔξοδος. — Ob dieser Ausdruck übrigens sich nur auf den abziehenden Chor beziehe, wie Ascherson will (p. 446 ff.), oder ob er in dem von uns gebrauchten Sinne üblich gewesen, lassen wir hier dahingestellt und stützen uns vorläufig auf die Definition im 12. Buche der Poetik: Ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος.

Lamachos ist während der Parabase im Kriege verwundet und erfüllt nun mit Schmerzensgestöhn die Bühne; zum Gegensatz erscheint Dikäopolis, um den Gipfel seiner Lust zu zeigen, mit jenen 2 schönen, jungen Tänzerinnen, verhöhnt den jammernden Lamachos, der wehklagend weggetragen wird, und verschwindet dann schliesslich selbst triumphirend mit dem Chore; damit schliesst das Stück.

Wir nehmen hierbei Gelegenheit, wieder eine allgemeine Bemerkung zu machen. Zeloten und Tugendeiferer werden sich mit Abscheu von dieser Scene abwenden, da sie allerdings rücksichtlich des Dikäopolis und der beiden Damen vom antiken corps de ballet des Anstössigen genug darbietet. Gegen solche falsche Tugendhelden erwiedern dann andere, man müsse sich hierin an das Altherthum mit andern als den modernen Anschauungen wenden und müsse sich erst abhärten gegen dergleichen Obscönitäten, um den wahren Kunstgenuss zu bekommen. Beide Ansichten enthalten wieder etwas wahres, doch ist auch letztere nicht ganz der Wahrheit entsprechend. So schamlos waren selbst wohl die Alten kaum, dass sie wirklich, ohne das Decorum verletzt zu fühlen, dergleichen und noch andere Dinge wie sie beim Aristophanes, wenn wir bei dem stehen bleiben, oft vorkommen, auf der Bühne in natura vorgeführt mit angesehen hätten. Sie hätten dies, wenn auch nicht aus bewusstem Sittlichkeitsgefühl, so doch aus angeborenem Sinn für das wahre Schöne und Edle nimmer geduldet, eben weil dergleichen unschön ist. Die Sache liegt eben anders. Bekanntlich war damals das weibliche Geschlecht im Schauspielerstande nicht vertreten; es wurde alles von Männern dargestellt, sowie auch, in der Komödie wenigstens, nur das „herr"liche Geschlecht als Publikum figurirte. Der Hauptstein des Anstosses fällt da gleich weg, zumal wenn man bedenkt, dass auch beim Manne der-

gleichen Dinge nachgemacht waren und bildlich dargestellt wurden. Da ist denn doch zwischen beiden Auffassungsweisen ein gewaltiger Unterschied! Hat das aber wohl jeder bedacht, der über die Obscönitäten der alten Dramatiker und namentlich des Aristophanes sich tadelnd geäussert? Nun können wir allerdings obige Vertheidigung in etwas gebrauchen. Selbst in effigie dürften Dinge wie πέος und τίτθια auf unsern Bühnen nicht dargestellt werden; dieses liegt in unserem Kulturzustande wohl begründet, während die Alten hierin wegen der untergeordneten Stellung der Frauen offenherziger waren. Vermieden sie auch, noch mehr als wir, alles Unschöne im Sprechen und Handeln, so fanden sie in Erwähnung der sexuellen Verhältnisse nichts Anstössiges, und die Darstellung derselben in effigie hatte dann für sie nicht Obscönes mehr, war aber, wie wir uns lebhaft denken können, ein höchst lächerliches Moment und diente so wieder recht passend der Komödie. Ein grob sinnliches Element ist also bei solchen Scenen im Aristophanes nicht zu finden; die Nachbildungen wirkten nicht sinnlich, wohl aber im allerhöchsten Grade komisch, und dies ist auch ihr Zweck. Die τίτθια z. B., die Dikäopolis zum Gegenstande seiner Untersuchungen macht, werden wahrscheinlich nicht zu klein gewesen sein, ebensowenig wie die ragenden φάλλοι der Spartanerherolde in der Lysistrata. Dergleichen soll und muss Lachen erregen, und wer auch nur das geringste sinnliche Element darin findet, der hat den Standpunkt der antiken Humanität noch nicht eingenommen und besitzt noch nicht die Unbefangenheit in solchen Dingen, die ersterem stets am sichersten die Spitze abbricht. Uebrigens soll hiermit keineswegs eine Lanze für die Moralität des Dichters eingelegt sein, und haben wir schon früher (I, p. 55) über unsere Ansicht rücksichtlich dieses Punktes Andeutungen gegeben; jedenfalls hat Ar. auch in seinen Komödien hierin mitunter die certi fines etwas überschritten, nur darf man das ihm namentlich in Berücksichtigung obiger Auseinandersetzungen keineswegs zu sehr zur Last legen. Soviel über die Obscönitäten im Aristophanes.

Schliessen wir nun unsere Untersuchungen über die Acharner, so fanden wir in ihnen 4 Episodien und zwar 1.,

V. 241—625; 2., 719—835; 3., 860—970; 4., 1000—1142. Ferner fanden wir hinter jedem dieser Episodien eine Parabase, also deren 4, eine vollständige und 3 unvollständige und zwar: Erste vollständige Parabase von V. 626 bis 718; zweite Parabase von V. 836—859, bestehend aus je 2 Oden und Antoden mit Verspottungen als Inhalt; dritte Parabase von V. 971—999 aus Ode und Antode gewöhnlichen Inhalts mit Anrede an's Publikum; vierte Parabase von V. 1143—1173, bestehend aus einem Kommation und Ode nebst Antode, deren Inhalt wieder Verspottungen sind. — Eine Erklärung, warum nicht alle P. P. in einer Komödie vollständig sind, noch sein können, wird später zum Beschluss gegeben werden.

---

2. Die Ritter.

Die „Ritter", ein direkter Angriff auf Kleon, sind das einzige Stück des Aristophanes, in dem, wie in der Tragödie, ein bestimmter Faden der Handlung durch das Ganze hindurchgeht. Keine Komödie unseres Dichters ist so wohl geordnet; die Handlung schreitet unbeirrt durch Zwischenspiele ruhig fort, der Knoten wird geschürzt, der Kulminationspunkt tritt ein, dann löst sich der Knoten, und das Stück nimmt seinen befriedigenden Schluss. Dasselbe ist also ganz nach den Regeln der Kunst komponirt, während in den anderen Komödien der Zusammenhang oft möglichst lose ist, der Kulminationspunkt nicht an der gehörigen Platz fällt und was dergleichen Regellosigkeiten mehr sind, so dass das Ganze oft einer Menge zusammengewürfelter Scenen ähnelt. Es fehlt eben in den Rittern der geniale Flug der Gedanken; der Dichter fühlt die Schwingen seiner Fantasie gefesselt. Der Grund mag darin liegen, dass A. mit diesem Stücke zum ersten Male selbst unter eignem Namen auftrat; er war also noch nicht allgemein bekannt. Nun ist es in alter und neuer Zeit eine bekannte und leicht erklärliche Thatsache, dass, sobald die Staffel des Ruhms einmal erstiegen ist, leicht jede Leistung befriedigt, ja als etwas Grosses und Erhabenes gepriesen wird, da der Maassstab der Beur-

theilung ein anderer ist, dass jedoch ein Neuling, sobald er sich erlaubt, von der via trita, dem alten abgedroschenen Wege des alltäglichen und hergebrachten Schlendrians abzuweichen, dabei leicht nur Schaden ärntet. A. wusste wohl, dass man die Leute, die uns vom Geschick zu Richtern unserer Leistungen bestimmt sind, wohl kennen muss, ehe man ihnen Neuerungen vorbringt; sein Ruhm war noch nicht begründet; er war noch nicht der Dichter, der es wagen konnte, ein solches Gewebe der Fantasie wie die „Vögel", das genialste seiner Stücke, mit einigem Erfolge vorzubringen. Er mochte wohl bei der Composition seines Drama befangen genug sein und sich bemühen, etwas Befriedigendes für die Richter zu liefern; er gewann auch wirklich den ersten Preis.

Im Prologos (V. 1—246) wird von zwei Sklaven, die unter Kleon durch Noth und Pein fast zur Verzweiflung getrieben werden, der Wursthändler engagiert, der den Lederhändler Kleon stürzen soll. — Es folgt dann die Parodos des Chors der Ritter von V. 247—277. Seltsam ist in Bezug hierauf die Ansicht von Kock, der die Parodos ansetzt von 247—254 = 258—265, mit dem ersten Episodion verbunden (235—497); dasselbe beginnt ihm also schon V. 235. Seit wann fällt denn aber ein Theil der Parodos in das erste Episodion hinein? Wo bleibt da die Definition der Parodos? Wohl aber kann in die Parodos einiges von der Bühne aus hineingesprochen werden, wie hier der vor kurzum aufgetretene Paphlagonier thut (cf. Hornung p. 9 und 10). Ein jeder empfindet beim Lesen sogleich, dass erst bei V. 278 eine Wendung im Stücke eintritt, indem unmittelbar vorher der Chor dem Wursthändler einige ermunternde Worte zum beginnenden Kampfe gesagt hat, und nun der Streit des Paphlagoniers mit jenem beginnt. Kleon lässt nun den Chor links liegen und wendet sich gegen seinen neuen Feind, während ersterer sich von nun an bis zur Parabase nur von Zeit zu Zeit durch kleine Chorvorträge an dem Streite betheiligt. Es tritt also, — wie auch Nesemann annimmt (p. 5) —, auf natürliche Weise bei V. 277 das Ende der Parodos ein, denn bis dahin geht der Wortwechsel zwischen Kleon und dem Chore.

Das erste Episodion (V. 278—497) enthält den Streit der beiden Gegner und endet mit der Niederlage Kleons, der abgeht, um seine Feinde alle vor dem Rathe der Fünfhundert zu verklagen, während der Wursthändler vom Chor zu neuem Kampf gerüstet und dann entlassen wird. Es folgt dann als natürlicher Abschluss die erste, vollständige Parabase von V. 498—610.

Mit Vers 611 beginnt also das zweite Episodion. Während der Parabase hat die Anklage vor dem Rath der Fünfhundert statt gefunden, aus der der Wursthändler wieder siegreich hervorgegangen ist. Er erscheint nun wieder, erzählt seine Abenteuer dem Chore und besteht dann vor dem „Demos" neue Kämpfe bis zur sogenannten zweiten Parabase (V. 1262), in denen er ebenfalls siegreich ist. — Es fragt sich nun, ob wir diese grosse Anzahl Verse von 611—1262 als ein Episodion ansehen sollen, oder wo inmitten desselben das Ende des zweiten anzusetzen sei, und wie viele Episodien wir dann ferner noch bis zu jener Parabase anzunehmen haben. Die Sache hat einige Schwierigkeiten, und die Meinungen gehen da sehr auseinander. Kock nimmt (p. 33 ff.) nicht weniger als fünf Episodien an, Nesemann (p. 5 ff.) deren nur zwei. Wir haben also zu untersuchen, wer von beiden recht hat, oder ob keiner von beiden. Von vornherein erinnern wir an das, was wir zu Anfang dieses zweiten Theils unserer Arbeit bemerkten: Es sind bei Bestimmung des Endes der Episodien zwei gleich wesentliche Faktoren zu beachten; es kommt nicht allein darauf an zu erkennen, wo das Ende eines Episodiums möglich, sondern ebenso sehr auch darauf, wo der Dichter wirklich ein solches habe eintreten lassen. Möglich wären die Kock'schen Episodien wohl, aber richtig sind sie keineswegs. Wir werden dies einzeln zeigen.

Kock lässt das zweite Episodion da schliessen (V. 682), wo der Bericht des Wursthändlers zu Ende ist. Es wäre denkbar, dass Aristophanes hier hätte 'einen Zwischenakt eintreten lassen, wie er in den Acharnern zwei zusammengehörige Scenen, das Auftreten des Megarers und das des Böoters, durch einen Zwischenakt trennte. Hier jedoch hat er dies nicht ge-

than, und, mussten wir ihn dort einigermassen tadeln, so müssen wir ihn hier aus demselben Grunde loben, denn abgesehen von der Kürze eines solchen K.'schen Episodiums ist in der Handlung kein solcher Ruhepunkt eingetreten, der einen Zwischenakt passend machte. Dass ein solcher nicht eingetreten, beweisen wir erstens dadurch, dass die Scene nicht leer. Dies ist die Grundbedingung zu einem Zwischenakt. Hier aber bleibt der Wursthändler auf der Bühne, und das plötzliche Auftreten des Paphlagoniers, das man sich wahrscheinlich als ein nicht zu langsames und sanftes zu denken hat, unterbricht scheinbar gewaltsam die Unterhaltung des Schauspielers mit dem Chor. Also schon aus dem einen Grunde ist an einen Zwischenakt auch nicht im entferntesten zu denken. Wie könnte auch ein einzelner Schauspieler allein einen ganzen Akt darstellen! Ferner aber ist auch das kleine Chorikon (683—690) — korrespondirend mit 616—623 — nicht darnach angethan einen Zwischenakt auszufüllen; der Chor richtet seine Worte an den Schauspieler, während im andern Falle mindestens ein Lied von allgemeiner Bedeutung gesungen wird. Kurz — es folgt kein Zwischenakt, sondern die 2. Scene des 2. Episodions. — Es erscheint nun Kleon; eine arge Schimpferei beginnt, und die beiden Streitenden einigen sich schliesslich dahin, dass „Demos" entscheiden soll, wen von beiden er zum herrschenden Diener haben will. Demos erscheint und gestattet einen neuen Wettkampf, der auf der Pnyx stattfinden soll, worauf sofort alle drei sich dahin begeben.

Wenn nun Kock hier (V. 755) schon wieder ein Episodion enden lässt, so kann er hierfür wenigstens einen triftigen Grund anführen, da ja eine Veränderung der Scene eintritt. Hier hätte Aristophanes schon mit mehr Grund als beim letzten Falle einen Zwischenakt eintreten lassen können. Dass er es indessen nicht gethan, ist auch hier wieder nur zu loben, denn wegen einer solchen rein äusserlichen Veranlassung einen Akt zu schliessen, wäre unkünstlerisch und gegen das natürliche Gefühl. Die Handlung ist wiederum noch zu keinem Abschluss gekommen; im Gegentheil drängt jetzt alles zur Entscheidung, und jeder Zuschauer ist gespannt; ein Zwischenakt wäre da ge-

radezu malitiös und wäre einem Roman zu vergleichen, dessen erster Band gerade da aufhört, wo der Leser allmählich auf's höchste interessirt ist und in grösster Spannung die folgenden Seiten herbeiwünscht. Durch das Verlegen der Scene auf die Pnyx wird die Handlung in nichts auf längere Zeit unterbrochen; nur der Weg dorthin muss zurückgelegt werden, und das ist kein Grund zu einem Zwischenakte; da tritt in unserm modernen Drama auch nur eine einfache Coulissenveränderung bei offner Scene oder mit der obligaten grünen, blauen oder anders gefärbten Gardine ein. Man bedenke ferner, was Droysen (p. 377) sagt: „Aristophanes und das Publikum begnügten sich gewiss mit „sehr summarischen Anschauungen, etwa einem runden steinernen „Gestühl, das im allgemeinen an die Pnyx erinnern könnte; „und auch das war kaum nöthig; war es gesagt: Nun geht es „in die Pnyx! so war das die Pnyx, wo sich Volk gerade hin„setzte — — —." Vergegenwärtigt man sich dies, so ist ein Verlassen der Bühne gar nicht nothwendig, sondern es bedarf höchstens ein paar Schritte nach einer andern Seite derselben hin; ein Zeitverlust tritt da also kaum ein. Da ist dann selbstverständlich an einen Zwischenakt gar nicht zu denken, so wie auch der Scholiast bei V. 756 zwar die *κορωνίς,* aber kein Abtreten der Schauspieler anmerkt. Was nun ferner das Chorikon betrifft (V. 756—760), welches Kock vielleicht mit bewogen hat, hier ein Episodion zu schliessen, so bezieht sich auf dieses das vom vorigen Falle Gesagte mit. Da die Schauspieler auf der Bühne bleiben, so singt oder spricht der Chor wiederum nichts für sich, sondern er redet dem Wursthändler Muth ein; ferner fehlt die strophische Responsion, die erst V. 836—840, also mitten im folgenden Kock'schen Episodion, eintritt, ein Umstand, der wenigstens nach der Nesemann'schen Interpretation des *ὅλον χορικὸν μέλος* beim Zwischenakt unzulässig wäre; diese N.'sche Interpretation ist nun zwar, wie wir oben schon bei Besprechung jener Spottode in den Vögeln gesehen haben, für die Komödie nicht stichhaltig, und haben wir sie ja auch von vornherein gar nicht anerkannt, aber sie enthält doch etwas Wahres, trifft daher in den meisten Fällen zu und kann daher unter Umständen wenigstens nebenbei mit in die

Wagschale fallen, ohne natürlich jemals entscheidend zu sein. Kurz wir befinden uns immer noch im zweiten Episodion.

Es folgt nun die Scene auf der Pnyx, woselbst beide Nebenbuhler vor Demos sich um dessen Gunst bewerben. Kleon hebt namentlich seine früheren Verdienste hervor, während der Wursthändler durch gegenwärtige passende Geschenke Demos für sich zu stimmen weiss, so dass dieser schliesslich dem Paphlagonier den Siegelring als Amtszeichen des Verwalters abnimmt und dem Agorakritos, dem Wursthändler, überreicht. Da beruft sich Kleon auf seine Orakelsprüche; doch der Wursthändler hat deren auch, und so werden beide abgeschickt, sie zu holen. Hier nun, V. 972, nimmt Kock von neuem einen Zwischenakt an, diesmal in Uebereinstimmung mit Nesemann, dessen zweites Episodion also die Verse 611—972 enthält. Verfahren wir bei der Untersuchung a priori, so ist auch hier keine Pause nöthig; der Chor konnte mit dem zurückbleibenden Demos recht passend einige Worte über die beiden Streitenden sprechen, ebensogut wie er dies in den beiden vorigen Fällen that. Doch der Chor thut das hier nicht. In dem ganzen Chorikon von 973—996 kommt auch nicht die leiseste Anspielung auf den etwa noch anwesenden Demos vor; er wird völlig ignorirt, und der Chor singt ein Lied von allgemeiner Bedeutung, in welchem Kleon verspottet wird. Bei dieser Gelegenheit wird zum ersten Male im ganzen Stück dieser Name genannt, und wenn auch Paphlagonier, wie es vorher und auch nachher immer heisst, und Kleon identisch sind, — wie von Anfang an jeder Zuschauer bemerkt haben wird —, so hat doch die Komödie bis dahin den eigentlichen Namen stets vermieden und vermeidet ihn auch ferner bis zum Schluss; es würde daher, wenn das vorliegende Chorikon mit der unmittelbar vorher verhandelten Scene in engerem Zusammenhange stände, auch hier der Name „Paphlagonier“ gebraucht worden sein. Da hier nun also im Gegentheil ein offnes Spottlied gegen Kleon, namentlich genannt, gesungen wird, da ferner auch Aussprüche alter Athener, sowie Aeusserungen seiner früheren Schulkameraden über ihn mitgetheilt werden, so weist dies alles auf einen Zwischenakt hin; bei offner Scene könnte nach Früherem dergleichen ausser dem

Zusammenhange des Stücks nicht gesungen werden. Freilich kann da kein Zwischenakt statt haben, wo sich noch ein Schauspieler auf der Bühne befindet, — wie man das hier vom Demos annehmen könnte. — Doch der Scholiast sagt 'mal wieder: *Ἐξίασιν ὑποκριταί.* Also ist Demos abgetreten, um auf das Holen der Orakelsprüche nicht zu warten zu brauchen, und Aristophanes hat einen Zwischenakt eintreten lassen. Das zweite Episodion umfasst also V. 611—972, und am Ende desselben befindet sich die zweite Parabase, bestehend aus Ode und Antode, 973—984 und 985—996, enthaltend Verspottungen.

Es folgt nun das dritte Episodion von 997—1262, natürlich abgeschlossen durch die folgende allgemein anerkannte Parabase. Kock freilich macht hieraus wieder zwei Episodien und schliesst sein fünftes bei V. 1110, wo der Wursthändler rücksichtlich der Orakelsprüche einen neuen Sieg errungen hat, und beide wieder zu einem letzten Kampfe sich rüstend abgehen; sie wollen nämlich Demos um die Wette mit Speisen traktiren und holen nun die Speisekörbe. Darin geben wir Kock völlig recht, dass hier ebenso gut wie bei V. 972 ein Episodion enden könnte, wo beide die Orakelsprüche holen. Einen analogeren Fall kann es kaum geben. Doch hier thut Aristophanes das, was wir schon bei V. 972 riethen, nämlich er lässt den zurückbleibenden Demos sich mit dem Chore unterhalten; es bleibt also ein Schauspieler zurück, und da kann kein Zwischenakt eintreten. Auch darf nach Früherem die genaue Responsion zwischen V. 1111—1130 und 1131—1150 nicht zu solchen Annahmen verleiten; Kock hat offenbar seine Episodien mehr nach einem gewissen natürlichen Gefühl angesetzt. Haben aber die kleinen Chorika, die sich stets am Ende seiner Episodien finden, ihm den Grund zu solchen Annahmen geliefert, so sieht man nicht ein, wie Nesemann (p. 7) richtig bemerkt, warum Kock nicht auch wegen der paar Chorverse von 611—615 bei V. 610 ein Episodion hat endigen lassen. — Wir haben also den grossen Verskomplex von 611—1262 mit Nesemann in zwei Episodion getheilt, deren letzteres damit endigt, dass der Wursthändler auch bei der Speisung des Demos mit allerlei Leckerbissen auf schlaue Weise den Sieg davon trägt, und der Paphlagonier nun endlich für immer abtritt.

Die nun folgende sogenannte zweite Parabase ist für uns also die dritte Parabase von 1263—1315, bestehend aus Ode, Epirrhema, Antode und Antepirrhema (1264 —1289 = 1290 – 1315), Ode und Antode wieder Verspottungen enthaltend. Wir machen auf diese Parabase besonders aufmerksam, da sie einestheils unter den unvollständigen die erste ist, die schon vor uns allgemein anerkannt war; solche aus den vier letzten Theilen der vollständigen bestehenden Parabasen kommen, und zwar gewöhnlich an zweiter Stelle (cf. I p. 10), öfter vor und werden vom Scholiasten mit dem Namen einer συζυγία ἐπιρρηματική (cf. I p. 50 u. p. 27) bezeichnet. Dann aber ist diese Parabase noch in anderer Beziehung höchst interessant, indem sie zum Theil gar nicht von Aristophanes herrührt, sondern ihm von seinem damaligen Freunde Eupolis geliefert ist. Wir haben früher bei anderer Gelegenheit (sched. spec. I) uns über diese ganze Frage eingehend verbreitet und verweisen auf das dort Gesagte.

Es folgt dann die ἔξοδος von 1316 bis zu Ende, in welcher Demos durch die Künste des Agorakritos sich verjüngt hat, so dass die alte, gute und gepriesene Zeit der Marathonskämpfer wieder erstanden zu sein scheint.

Wir haben also in den Rittern drei Episodien gefunden: 1, 278—497; 2, 611—972; 3, 997—1262 und hinter jedem eine Parabase, nämlich: Erste vollständige Parabase von 493—610, zweite Parabase von 973—996, bestehend aus Ode und Antode mit Verspottungen als Inhalt, dritte Parabase von 1263—1315 bestehend aus einer epirrhematischen Syzygie.

Wir kommen nun zu demjenigen Stücke, welches in alter und neuer Zeit bei weitem am meisten die Aufmerksamkeit der lesenden Publikums auf sich gezogen und durch welches der Name des Aristophanes am weitesten auch unter den Laien, die nur irgend Anspruch auf klassische Bildung machen, durch die unsterbliche Verspottung des Sokrates bekannt geworden ist; wir meinen

3. die Wolken.

Tendenz des Stückes ist also Verspottung des Sokrates. Wir werden uns jedoch mit diesen paar Worten rücksichtlich dieser Frage nicht begnügen dürfen, da sie so vielfach und von so gründlichen und geistreichen Kennern des Alterthums behandelt ist. Lag es auch nicht in unserer Aufgabe, die zu Grunde liegende Tendenz eines jeden Stückes anzugeben, — wir wollten ja nur die etwaigen Parabasen aufsuchen und bemerkten alles übrige nur so weit, als es hierzu erforderlich oder wenigstens damit zusammenhängend erschien —, so können wir doch hier es aus obigem Grunde uns nicht versagen, einige allgemeine Bemerkungen über den Zweck des Stückes zu machen.

Wie gesagt, es fällt in die Augen, dass namentlich in der neueren Periode der Geschichte der Philologie seit G. Hermann so viele Gelehrte sich gerade mit den „Wolken“ beschäftigt haben, und unter den vielen tüchtigen Philologen, die seit jenem Manne die Zierde der deutschen Wissenschaft waren, sind gerade diejenigen, welche am meisten durch Seltenheit des Genies und Schärfe des Verstandes am meisten hervorragten und sozusagen epochemachend in unserer Wissenschaft wurden — gerade diese haben, wenn sie auch sonst bei ihren Studien den Aristophanes etwas links liegen liessen, es sich doch nicht versagen können, wenigstens die „Wolken“ zu bearbeiten und herauszugeben und haben sich dadurch den Dank der Nachwelt verdient. Voran leuchtet da Godofredus Hermannus Eques selbst, ein Mann, der in allen damals üblichen Disciplinen so viel Licht schuf, dass er mit Recht als der eigentliche Begründer der deutschen Philologie angesehen werden kann, und dessen Einfluss in einzelnen seiner zahlreichen Schüler — welcher Philologe ging damals nicht nach Leipzig, um den grossen Gelehrten zu hören, der mit Sporen und Reitpeitsche das Katheder bestieg — sich noch jetzt geltend macht. Seine beiden Auflagen der Wolken bergen so viel Verdienste in sich und haben so sehr zur Kenntnissnahme dieses Stückes beigetragen, dass sie noch jetzt in den weitesten Kreisen nur einigermassen philologisch gebildeter Laien ein allgemein geschätztes Buch sind, während sich sonst

der Aristophanes seiner besondern Aufmerksamkeit nicht zu erfreuen gehabt hat. — Es folgt Hermann's bei weitem grösster Schüler, der schon in den Anfängen seiner akademischen Laufbahn soviel mit seltenem Geist und Witz leistete, dass zahlreiche Schüler den Worten des einzigen Mannes lauschten und der schon damals ein so eminentes Talent verrieth, dass er einer der grössten Philologen, so weit sich deren Wissenschaft von den ersten Anfängen der ἐπαινέται und der Alexandriner bis jetzt erstreckt, geworden wäre, wenn er nicht schon in der Mitte der dreissiger Jahre an klassischer Stätte sein schon damals so kostbares Leben ausgehaucht hätte; wir meinen Carolus Reisigius Thuringus. Wir verdanken ihm eine geschätzte Ausgabe der Wolken, ausgezeichnet durch seltene Klarheit und Schärfe der Interpretation und besonders werthvoll durch Einleitung und Anhang. — Es folgt dann der an schöpferischem Geiste grösste der deutschen Philologen, der sich nicht begnügte, da weiter zu arbeiten, wo ihm andere das Gebiet vorgesteckt hatten, sondern der die seltene Fähigkeit besass, der ganzen Wissenschaft neue, noch unbebaute Gebiete zuzuweisen; ein Mann, der schon als Student selbstständiges Urtheil und geistige Reife genug besass, um die Heyne'schen Vorlesungen in ihrer ganzen Hohlheit zu erkennen *), während dieser Gelehrte damals auf dem Gipfel seines Ruhms stand und als allgewaltiger Diktator überall nur Anerkennung unter seine Ansichten fand; ein Mann ferner, der, während der grosse Haufe der Musensöhne nur mit sklavischer Anbetung den Worten jenes grossen Philologenpabstes lauschte und die erhabenen Gedanken desselben mit eisernem Fleisse bei mitternächtlicher Lampe aus den ängstlich nachgeschriebenen Heften sich emsig einzuprägen suchten, die grosse Kühnheit hatte, jene Vorlesungen durch fleissiges Nichtbesuchen zu ignoriren und der, während Heyne ihn deshalb vielleicht in Folge einer für die Universität höchst elementaren Anschauung

*) Selbstverständlich sollen hiermit keineswegs die Verdienste der Heyne'schen Vorlesungen namentlich hinsichtlich der weitern Ausdehnung des Begriffes Philologie geleugnet werden; obiges ist mehr im Geiste Wolff's gesagt, der wohl Ursache hatte, die Schwächen Heyne's aufzudecken.

dem Müssiggang verfallen wähnte und schon längst aufgegeben hatte, in einsamen Stunden die Gedanken zu seinen unsterblichen prolegomena ad Homerum sammelte. Wir meinen natürlich keinen andern, als den Begründer der Alterthumswissenschaft und somit Schöpfer vieler neuer Disciplinen: Fr. Aug. Wolff. Auch dieser also hat uns durch eine Herausgabe der Wolken mit trefflicher Uebersetzung und werthvoller Einleitung erfreut, während auch er namentlich sonst dem Aristophanes keine besondere Aufmerksamkeit schenkte. — Als letzten epochemachenden Philologen haben wir den grossen Schüler Zoëga's, der nun auch die Archäologie in grösserer Ausdehnung als selbstständige Disciplin mit in den Kreis der philologischen Disciplinen zog, nämlich Welcker zu nennen. Auch er übersetzte wenigstens die Wolken, diesmal freilich nicht ausschliesslich, sondern im Verein mit den „Vögeln." — Wenn so vier der bedeutendsten Philologen, von denen drei im höchsten Grade epochemachend waren, während der vierte nur durch einen frühzeitigen Tod verhindert wurde, es auch zu werden, und die sonst mit Ausnahme von Welcker kein Stück des Aristophanes weiter herausgaben, sich so speciell mit dem vorliegenden beschäftigt haben, so zeugt dies wohl genug von dem allgemeinen Interesse, das man an demselben von jeher nahm. Es fragt sich dabei nur, wodurch ein solches Interesse hervorgerufen wurde, ob etwa der Werth des Stückes ein so hoher sei; und gerade hierüber müssen wir noch einiges bemerken.

Der Inhalt des Stückes nämlich, so interessant er auf der einen Seite ist, so ist er ja andererseits auch jedem Leser im höchsten Grade auffallend. Wie kommt es, fragt sich jeder, dass ein Mann wie Sokrates, dessen Verdienste um die Philosophie ihm nicht allein im Alterthum einen berühmten Namen gaben, sondern der ebendeshalb auch noch jetzt unter die grössten Männer der Vergangenheit in einer Weise gerechnet, dass man ihn auch in weitesten Kreisen, weit über die Fachwissenschaft hinaus, mit Achtung nennt, ein Mann, der noch jetzt in so hohem Grade sozusagen populär ist, dass jeder kleine Schulknabe, sobald er nur über die ersten Elemente hinaus ist, ihn kennt und als ein Vorbild der Weisheit und aller sonstigen

Tugenden ehrt, — wie kommt es also, fragt man, dass ein solcher Mann in so grossartiger Weise durch und durch und nach allen Seiten hin in den „Wolken" lächerlich gemacht wird, dass ihm eine Menge Dinge angedichtet werden, die ihm nach völlig beglaubigten Nachrichten aus dem Alterthum völlig fremd gewesen sind, kurz — dass er in einer wahrhaft grossartigen Weise völlig entstellt ist? Ein jeder Herausgeber, jene 4 und noch manche andere Gelehrte, haben es daher als ihre erste Pflicht gefühlt, in einer Einleitung ihre Ansicht darüber auszusprechen und eine Aufklärung über die Sache zu versuchen. Hermann, Reisig, Wolff, Welcker, alle haben sich weitläufig über diesen Punkt ergangen, und es ist in hohem Grade interessant zu lesen, wie so bedeutende Männer all ihren Scharfsinn anwenden und sich gewissermassen darin zu übertreffen suchen. Doch, sollen wir offen sein — und je grösser der Gelehrte, desto weniger verlängt er ja ein jurare in verba magistri —, sollen wir also offen sein und die Bescheidenheit so weit verletzen, so müssen wir bekennen, dass es ihnen hier ergangen ist, wie es selbst den grössten Männern wohl auch 'mal zu gehen pflegt, sie haben in diesem Punkte geirrt und das Richtige verfehlt. Man lese die einzelnen Abhandlungen; ein jeder sucht mit ebensoviel Gelehrsamkeit wie Scharfsinn irgend einen Ausweg ausfindig zu machen, der den Aristophanes entschuldigen soll, und glücklich der, welcher überhaupt einen solchen Ausweg gefunden hat; oft wird es einigermassen schwer, die wahre Ansicht daraus zu entnehmen. Alle haben offenbar mit grossen Schwierigkeiten gerungen. Es würde den Raum und vor allem den Zweck dieser Blätter weit überschreiten, wollten wir eine jede Ansicht der verschiedenen Gelehrten hier anführen oder gar prüfen; der geneigte Leser, dessen Geduld durch diesen Exkurs schon in so hohem Grade in Anspruch genommen ist, und der Parabasen vorgeführt wissen will, würde uns mit Recht scharf tadeln; es ist schon Nachsicht genug von ihm, wenn er uns ohne Tadel erlaubt, unsere eigne Ansicht über diesen Punkt darzulegen. Darin stimmen alle überein, dass A. nicht den wirklichen Sokrates gemeint haben könne, eben weil der nicht so gewesen sei, sondern der Dichter habe unter dem Namen des Sokrates

irgend etwas anderes durchhecheln wollen. Der eine nimmt Sokrates als Gattungsbegriff für die Philosophie der damaligen Zeit, für die Sophisten, der andere für die Schule desselben an; ein dritter meint, Sokrates sei gar nicht die Hauptperson; dies sei Strepsiades, wodurch freilich die Verspottung des Sokrates ja in nichts entschuldigt wird. Am meisten hat da noch Reisig's Ansicht für sich, der eben meint, dass die Schule des Sokrates gemeint sei; es liegt dieser Erklärung die richtige Beobachtung zu Grunde, dass die Schüler eines grossen Meisters gemeiniglich nur einzelne hervorragende Seiten desselben aufgreifen und in sich nach- und weiter ausbilden, ohne etwas Selbstständiges zu schaffen. Hat nun der Lehrer auch Schwächen an sich — und wer hätte die nicht! —, so werden auch die oft wohl abgesehen, herausgekehrt und weiter gefördert; und da kommt denn freilich nur Schädliches zu Tage. So mag es auch mit manchen Schülern des Sokrates gegangen sein! Doch ist diese Erklärung eben so wenig zulässig als die andere, eben weil überhaupt keine Erklärung zulässig ist.

Zwei Fragen nämlich sind hierbei streng auseinander zu halten; und das hat man nicht gethan. Wen A. hat verspotten wollen, ist eine ganz andere Frage als die, wen er wirklich verspottet hat. Erstere haben alle zu beantworten gesucht und haben dabei wohl des Umstandes gedacht, dass das Stück bei der Aufführung gänzlich durchfiel, d. h. den dritten Preis erhielt; man hat den A. entschuldigen wollen. Doch es kommt hier nur auf die letztere Frage an: Wen hat A. wirklich verspottet? Und da kann die Antwort nicht zweifelhaft sein, nämlich den Sokrates. Wenn ein so allbekannter Mann so bis in's Einzelne, bis in die kleinsten Eigenthümlichkeiten durchgenommen und dabei stets namentlich genannt wird, so kann damit niemand anders gemeint sein als er selbst. Hätte A. damit einen andern Mann, oder eine ganze Richtung gemeint, die nicht in der des Sokrates aufging, so wäre dies ein grober, ganz unglaublicher Verstoss, und dann hätte schon deshalb das Stück durchfallen müssen. Es ist also Sokrates selbst gemeint, wie er damals lebte. — Eine zweite Frage ist nun: Hat A. recht gethan, den Sokrates in dieser Weise durchzunehmen? Kann

er dafür Entschuldigung finden? Die Antwort ist entschieden. Nein, und zwar aus dem Grunde, weil, wie oben bemerkt, Sokrates ein ganz anderer war, als die Wolken ihn darstellen, weil keiner der dort auf ihn gehäuften Vorwürfe ihn wirklich trifft. Ein Komiker darf wohl karrikieren, d. h. er darf aufladen, vergrössern, Fehler die er vorfindet, durch Uebertreibung in's Komische ziehen; aber nicht komisch, sondern ästhetisch hässlich ist es, einer Sache oder einer Persönlichkeit Mängel und Fehler, die sie gar nicht besitzt, oder die sie gar selbst bekämpft, geradezu anzudichten. Hat dies nun A. gethan? Antwort: Ja! Kock hat (2. Aufl. p. 12) demselben ein wahres Sündenregister aufgeführt von Sachen, die er gerade zu dem Sokrates angehängt hat, Sachen, die nicht allein nicht zur Charakteristik des Sokrates gehörten, sondern die ihr direkt widersprachen, von denen Sokrates gerade das Gegentheil that. Das ist denn doch ein non plus ultra von Entstellung! Um eins, das Schlimmste, anzuführen, so war es gerade Sokrates, der es sich fast zur Lebensaufgabe machte, die Philosophie der Sophisten mit ihren so höchst verderblichen Grundsätzen zu bekämpfen. Der Grundgedanke ihrer Philosophie war: Es giebt keine allgemeine Wahrheiten, ein Satz, der von ihnen mit ebensoviel Scharfsinn und Dialektik bewiesen und plausibel gemacht wurde, als er jeder Wissenschaft und jedem Staatsleben im allerhöchsten Grade gefährlich war, ja z. B. erstere geradezu unmöglich macht. Gegen diesen bedenklichsten aller philosophischen Sätze, die je ausgesprochen sind, trat glücklicherweise schon damals ein Mann auf, der sich an Tiefe des Forschens und Klarheit des Denkens zum Glück mit seinen Gegnern wohl messen konnte und der durch seine Philosopheme jenen Grundsatz rettete, durch den erst jede Wissenschaft, jeder Austausch von Gedanken unter uns Sterblichen möglich wird, den Grundsatz, dass es doch allgemeine Wahrheiten gibt. Dieser Mann war kein anderer als Sokrates, dessen Verdienst hierdurch schon unsterblich ist, wenn er auch kein besonderes System aufgestellt hat. Und diesem Manne nun dichtete A. gerade alle die Fehler und Schäden an, die seine grössten Gegner, die Sophisten, hatten und verursachten. Das ist bei leibe nicht ko-

misch, sondern nur boshaft zu nennen! Dass Menschen verkehrt und ungerecht beurtheilt werden, findet sich zwar zu allen Zeiten, aber in dieser Weise doch selten! Wer wird sich da wundern, wenn die Athener, ein so kunstverständiges Volk, ein Stück durchfallen liessen, das eine so exemplarische dichterische Unwahrheit in sich enthielt! Wie konnte ein Stück mit dem ersten Preise gekrönt werden, dessen Grundgedanke so völlig verfehlt war, das statt Komik nur Indignation erregen musste! Fragt nun jemand: Wie kam A. zu einer solchen That? so wollen wir ihm nicht die Fabel von dem Golde des Anytos und Meletos auftischen, sondern die Antwort ist: Aus politischem Unverstand. A. sah wohl die Schäden der Zeit, vermochte aber nicht die Sachlage richtig zu beurtheilen — denn politische Begabung müssen wir ihm gänzlich absprechen — und ereiferte sich nun gegen Leute die nichts mit jenen Schäden zu thun hatten, wie Sokrates. Es war eine gut gemeinte, aber gänzlich verfehlte Polemik. Des Weitern haben wir uns hier über diese Frage nicht auszusprechen und erwähnen nur noch, dass wir zu obiger unserer Ansicht wenigstens in Betreff der hauptsächlichsten Veranlassung des Durchfallens der „Wolken" einen Gewährsmann in Kock gefunden haben, der (2. Aufl. p. 48 und auch ähnlich 1. Aufl. p. 34) sagt: „Eines lässt sich mit ziemlicher Bestimmtheit noch heute versichern: Dass auf das Urtheil der Kampfrichter nicht unwesentlich eingewirkt haben wird die Darstellung des Sokrates etc." (Auch Droysen (p. 3 ff.) nimmt Sokrates in Schutz). Dass nun trotz eines so grossen Grundfehlers das Stück noch zu unserer Zeit soviel Interesse findet und bisher immer gefunden hat, ist nicht auffallend; dasselbe wird eben durch die Person des Sokrates verursacht, und dann kann doch auch nicht unerwähnt bleiben, dass im einzelnen manches ganz vortrefflich ist; es finden sich in den „Wolken" Scenen von so meisterhafter Komik, wie sie kaum ein anderes Stück des A. aufzuweisen hat, und will jemand den A. kennen lernen, so kann man ihm mit gutem Gewissen doch immer dieses Stück empfehlen. Man hat jedoch, wie eben bemerkt, nur beizustimmen, wenn Hermann in seiner Vorrede bemerkt, die „Wolken" würden mit aus dem Grunde von so vielen bewundert, weil die einen sie öfter und

genauer gelesen hätten als andere Stücke, während die andern der hochberühmte Name des Sokrates dazu verleite. (Die zahlreiche Literatur über den Aristophanischen Sokrates s. bei Teuffel, Ar. Nubes 1863, p. 16). — Hiermit schliessen wir den langen Exkurs, bitten den Leser um geneigte Nachsicht und eilen nun zu unsern Episodien und Parabasen.

Von vornherein ist es nicht ohne Bedenken, bei den „Wolken“ eine Eintheilung in Episodien zu versuchen, da dieses Stück in unvollendeter Form uns vorliegt; wir besitzen weder die ursprüngliche Redaktion, mit welcher der Dichter so wenig reussirte, noch auch die zweite, in der das Stück von neuem aufgeführt werden sollte; diese zweite Aufführung fand nie statt und ebensowenig wurde das Stück völlig dazu vorbereitet, sondern der Dichter blieb mitten in der Ueberarbeitung stehen, und so sind denn die uns jetzt vorliegenden „Wolken“ eben jene nicht vollendete Ueberarbeitung, ein unfertiges Stück, wie es eigentlich nicht an das Tageslicht hätte kommen sollen. (Eine gute detalilirte Auseinandersetzung über diese ganze Frage s. bei Kock p. 22 ff.).

Der Prologos stellt dar, wie Strepsiades, um seine durch die Verschwendung des Sohnes zerrütteten Vermögensverhältnisse wieder zu bessern, nach Ablehnung dieser Zumuthung von Seiten des Sohnes, beschliesst, selbst in dem Grübelhause beim Sokrates die neue Trug- und Luglehre zu lernen, vermittelst welcher man seine Gläubiger nicht zu bezahlen braucht, sondern alle Processe gewinnt. Er dringt in das Gebäude ein und wird vom Sokrates eingeweiht, der dann die Wolken ruft. Es beginnt dann die Parodos von 275—313, unterbrochen durch einige Worte des Sokrates und Strepsiades, sowie auch in den „Rittern“ die Schauspieler zwischen Strophe und Gegenstrophe einige auf den Chor bezügliche Worte sprechen. Mit V. 313 haben die Wolken dann ihre feste Stellung bis auf Weiteres eingenommen (cf. über diese Parodos und die einschlagenden Fragen Hornung p. 8 ff.).

Es folgt nun das erste Episodion (V. 314—509), in welchem Strepsiades durch Sokrates von seinem alten Aberglauben befreit, mit der neuen Doktrin der Wolken als all-

beherrschender Göttinnen bekannt gemacht und dann zu einem wissenschaflichen Kursus in der neuen Weisheit einer Aufnahmeprüfung unterzogen wird. Er wird darauf zu demselben in's Innere abgeführt. Es folgt nun die erste Parabase (V. 510—626), bekannt namentlich wegen der Vertheidigung, die hier der Dichter in eigner Person für sein durchgefallenes Stück übernimmt. Es fehlt in ihr das Pnigos, da hier nicht die Anapästen in der eigentlichen Parabasis gebraucht sind, sondern das Eupolideum. (Ueber den Inhalt und sonstige damit verknüpfte Fragen s. Kock a. a. O.).

Im zweiten Episodion (627—1112) treffen wir zunächst im Hause die berühmte und höchst ergötzliche Unterrichtsscene an. Anfangs geht die Sache gut; doch schliesslich zeigt sich der Alte so bornirt, dass Sokrates ihn fortweist. Strepsiades geht nun um seinen Sohn zu holen. — Hier nimmt Kock mit Unrecht das Ende eines Episodiums an (V. 803), beschlossen durch ein Chorikon 805—812, welches mit V. 700 – 707 korrespondirt (cf. R. u. W. p. 53). Zwar ist Strepsiades mit V. 804 abgegangen, aber das ganze folgende Chorlied bis zum Schluss ist in der 2. Person gehalten; es folgt daraus also, dass der Chor jemandem diese Verse zuruft, und das kann niemand anders als Sokrates dem Sinne und allem andern nach sein. Es ist also während dieser Chorpartie die Bühne nicht leer, und da ist denn an einen Zwischenakt gar nicht zu denken. Nach Beschluss des Chorikons wechselt freilich die Scene. Sokrates muss mit V. 812 in sein Haus gegangen sein, denn unmittelbar auf den letzten Vers des Chors folgt die Scene im Hause des Strepsiades zwischen diesem und seinem Sohne. Dies nöthigt uns aber bekanntlich nicht, einen Zwischenakt anzunehmen; der vorliegende Fall ist ein einfacher Scenenwechsel, wie er auch bei uns bei offner Scene oft genug vorkommt und einfach durch Coulissenveränderung angedeutet wird. Wie wir uns nun diesen Fall auf der alten Athenischen Bühne dargestellt denken sollen, gehört nicht hierher. Nach allem also befinden wir uns noch im zweiten Episodium. — Phidippides lässt sich nach langem Zureden auf einen Weg zum Sokrates ein; dieser nimmt ihn an, und zwar soll Ph. die beiden Arten des Redens, die stärkere

oder ungerechte und die schwächere oder gerechte, von dem Sprecher selbst lernen. Hinter dem letzten Verse nun, V. 888, finden wir ein *ΧΟΡΟΥ* überliefert als Zeichen, dass hier ein Chortheil fehle. Hierauf bezieht sich u. a. das zu Anfang Bemerkte, dass nämlich das Stück nicht vollendet sei. Offenbar hat A. hier irgend eine Chorpartie einschieben wollen, dies Geschäft bis zuletzt aufgeschoben, dann aber nicht vorgenommen, da er eben das Stück halb überarbeitet bei Seite liegen liess. Ueberhaupt sind wir hier, wie Hypothesis VI ausdrücklich bemerkt, an einer stark überarbeiteten Stelle; die folgende Scene zwischen dem Sprecher des Rechts und dem des Unrechts wird ja ausdrücklich unter den drei Stellen genannt, an denen A. eine Vertauschung gegen das ursprüngliche Stück habe eintreten lassen (s. darüber Kock a. a. O.). Was früher da gestanden habe, wissen wir nicht; wir müssen das Stück betrachten, wie es uns vorliegt. Nesemann nun, der bei V. 888 das zweite Episodion schliesst, nimmt an, dass das überlieferte *ΧΟΡΟΥ* ein aus Strophe und Gegenstrophe bestehendes Chorikon zu repräsentiren habe. Ob A. letzteres wirklich beabsichtigt, vermögen wir nicht zu entscheiden, doch kommt darauf auch nichts an; wichtig dagegen ist für uns, dass der Inhalt des fraglichen Chorikons eng mit dem eben Vorgekommenen hätte in Verbindung stehen müssen. Denn Sokrates geht zwar, wie er selbst sagt, mit V. 887 ab, aber von Strepsiades und Phidippides ist nicht das Gleiche gesagt. Freilich bemerkt der Scholiast zu V. 889: *Διπλῆ καὶ κορωνὶς ἀποχωρησάντων τῶν ὑποκριτῶν*, und so befinden wir uns hier in der üblen Lage, statt e i n e s Gegners — denn dass Kock hier wieder ein Episodium schliesst, versteht sich nach Früherem von selbst — deren d r e i vorzufinden, von denen der eine in diesem Punkte bisher stets die Oberhand behalten hat, während der andere als Gegner schon von vornherein den guten Erfolg höchst bedenklich und zweifelhaft macht. Alle drei Gegner aber weisen wir mit V. 886 ab, und wenn auch obige Notiz von Herrn Aristarch selber herrührte. Sokrates sagt daselbst: *Αὐτὸς μαθήσεται παρ᾽ αὐτοῖν τοῖν λόγοιν*; also Phidippides soll die Lehre von den beiden Redenschaften selbst lernen. Dies kann er natürlich

8

nicht anders, als wenn er ihnen zuhört. Also ist mindestens Phidippides bei der ganzen Scene von V. 889—1104 als gegenwärtig auf der Bühne zu denken, mag auch Strepsiades abgetreten sein. Die Notiz des Scholiasten ist also offenbar unrichtig, und an einen Zwischenakt ist hier schon aus jenem einen Grunde nicht zu denken. *) Aber auch innere Gründe machen hier das Ende eines Episodiums unthunlich. Warum soll hier eine grössere Pause oder überhaupt eine Pause eintreten? Die Handlung hat keinen befriedigenden Abschluss; im Gegentheil soll erst Phidippides zu dem gelangen, weshalb er gekommen ist, nämlich zur Erkenntniss der beiden Redenschaften. Da ist nichts natürlicher, als dass diese denn auch nach den nöthigen Präliminarien gleich auftreten; dann, nachdem er sie angehört und sich entschieden, mag eine Pause statt finden, da dann eine neue Wendung im Stücke eintritt. Aus diesen Gründen können wir Nesemann also nicht beistimmen; das zweite Episodion erstreckt sich vielmehr von V. 627—1112. — Phidippides hat die beiden Redenschaften angehört; der Gerechte ist besiegt, und Sokrates fragt nun den Alten, ob er seinen Sohn wieder mitnehmen oder ob er ihn nun unterrichten lassen wolle. **)

---

*) cf. Teuffel p. 121: Choro in illo cantico res fuisset cum Phidippide, qui solus in scena restat. — Weshalb übrigens Sokrates und vielleicht auch Strepsiades vorher abtreten, wird der nicht fragen, welcher bedenkt, dass man für gewöhnlich nur über 3 Schauspieler verfügte. Sokrates also und etwa auch Strepsiades, d. h. die sich darstellenden Schauspieler, müssen daher während jenes Chorikons das Kostüm wechseln, um nachher als die beiden Redenschaften auftreten zu können, und deshalb also, aus Gründen der äussern Bühnenökonomie, musste A. an dieser Stelle ein Chorikon einlegen.

**) Es scheint hieraus fast zu folgen, dass auch Str. auf der Bühne den Streit mit angehört, denn er soll sich ja jetzt entscheiden und zwar offenbar doch nach dem Eindrucke, den die ganze Sache auf ihn gemacht hat. Für diesen Fall freilich müssten wir hier einen vierten Schauspieler annehmen. — Uebrigens müsste auch sonst bei einer wirklichen Aufführung zwischen 1104 und 1105 wieder ein kleines Chorikon eingeschoben werden, damit die beiden Schauspieler Zeit gewinnen, sich wieder in S. und Str. zu metamorphisiren. Vergl. jedoch, was Teuffel zu V. 1105 anmerkt.

Strepsiades wählt mit Freuden das letztere, übergibt seinen Sohn dem Sokrates zum Unterricht, und alle drei gehen dann ab. Nun allerdings, nach einem so langen Episodion, nach einem eingetretenen Ruhepunkte, ist ein Zwischenakt ganz passend, und so folgt denn auch ein Chortheil, den man sofort als ein Epirrhema erkennt, da es eine direkte Anrede an die Zuschauer in den üblichen trochäischen Tetrametern ist; die Wolken verlangen von den Richtern ein günstiges Verhalten gegen den Chor, sonst wollen sie mit Regen, Hagel und dergl. den einzelnen allen möglichen Schaden thun. Wir haben es also hier mit einem jetzt allgemein als solchem anerkannten Epirrhema zu thun. Wenn übrigens Nesemann den ersten Vers des Chors Χωρεῖτέ νυν etc. mit zu dem Episodion rechnen will, da derselbe ein jambischer Tetrameter ist, während nachher sogleich die trochäischen Tetrameter beginnen, so liegt dieser an und für sich falschen und unberechtigten Annahme doch eine richtige Beobachtung zu Grunde. Wir möchten nämlich in den eben citirten Anfangsworten eine Analogie mit den üblichen Anfängen des Kommations ἀλλ' ἴθι χαίρων oder ἴτε δὴ χαίροντες etc. finden und demgemäss V. 1113 als ein vorbereitendes Kommation ansehen, falls nicht jemand vorzieht, dasselbe bis V. 1116 auszudehnen, weil erst mit dem folgenden Verse 1117 die Zuschauer wirklich angeredet werden. Die Verse von 1113 bis 1116 hätten dann nicht allein das für einen solchen Parabasen-Theil erforderliche doppelte Metrum, sondern auch eine dem entsprechende Zweitheilung des Inhalts; V. 1113 knüpft an das Vorhergehende an, die folgenden Verse weisen auf das Folgende hin. Dieser Annahme steht jedoch der Umstand entgegen, dass wir dann ein Epirrhema von 14 Versen hätten, während die Anzahl der Verse dieses Theiles der Parabase sich in der Potenz der Zahl 4 bewegt (s. I. p. 58); dieses trifft aber hier zu, wenn wir nur V. 1113 als Kommation betrachten. Wir haben also hier die *zweite unvollständige Parabase von* 1113—1130 vor uns, bestehend aus einem *Kommation* V. 1113 und einem *Epirrhema von* 1114—1130.

Es folgt dann das dritte Episodium. Strepsiades holt seinen gut angelernten Sohn aus der Denkanstalt zum Freudenschmause

ab; die Gläubiger, welche sich melden, werden mit den neuerlernten Redekünsten vortrefflich abgewiesen. Darauf treten beide ab, und es folgt ein antistrophisches Chorikon, welches Nesemann, da seine Definition hier zutrifft und da, wie auch der Scholiast bemerkt, die Bühne leer ist, zur Annahme eines Zwischenakts benutzt. Sein viertes Episodium umfasst also die Verse von 1131—1302. Ein solcher Zwischenakt muss allerdings auch aus innern Gründen nothwendig hier angenommen werden. Strepsiades geht unmittelbar vor dem Chorikon in's Haus; unmittelbar nach demselben kommt er wehklagend wieder auf die Bühne und hat während der 17 Verse des Chorvortrages alles das erlebt, was er von 1353 an erzählt. Zunächst ist ein längeres Gezänk zwischen ihm und seinem Sohne entstanden, dessen einfache Wiedererzählung schon weit mehr Verse in Anspruch nimmt, als das Chorikon enthält. Dann hat noch eine Prügelei statt gefunden; alles dieses während des kurzen Chorikons. Wir müssen also demselben imaginäre Zeitdauer beimessen und müssen auch einen Zwischenakt annehmen; es kann hier nicht von einem einfachen Scenenwechsel die Rede sein, auch kann man begreiflicherweise hier nicht an die sog. Gardine denken, da man einem solchen Falle eine so grosse Zeitdauer, wie zu der Scene im Hause des Strepsiades erforderlich ist, nicht beimessen kann. Also ein Zwischenakt ist nothwendig. Was nun aber das Chorikon betrifft, so ist dasselbe durchaus nicht darnach angethan, einen solchen auszufüllen; Inhalt und Umfang sprechen dagegen. Es werden über die Thorheiten des alten Strepsiades Betrachtungen mit üblen Vorahnungen angeknüpft; soll aber ein Chorvortrag imaginäre Zeitdauer haben, so darf sein Inhalt nicht so eng mit dem Stücke zusammenhängen; wenigstens muss man dies in der Komödie tadeln, wo die Mittel vorhanden sind, dergleichen zu vermeiden. Der Chor muss da etwas vom Gange des Stückes Unabhängiges vortragen, damit der Zuschauer gewaltsam aus seiner Illusion herausgerissen wird und merkt, dass eine grössere Pause statt findet. Doch man bedenke, wir haben hier ein unfertiges Stück vor uns und dürfen also da mit dem Dichter nicht rechten. Er würde bei wirklicher Herausgabe dies schon selbst geändert haben! Aus

demselben Grunde aber darf dann freilich auch andererseits das fragliche Chorikon uns in unseren Untersuchungen durchaus nicht behelligen und stören. Nach allem schliesst also hier das dritte Episodion von V. 1131—1302, gefolgt von Ode und Antode (1303—1310 und 1311—1320).

In der Epodos erzählt Strepsiades, wie ihn sein Sohn nach der neuen Lehre mit Recht geschlagen zu haben glaubt; der Sohn setzt auf der Bühne seine Sophistereien über diesen Punkt noch weiter fort mit Anwendung der spitzfindigen Dialektik, wie sie Sokrates ihm gelehrt. Strepsiades klagt die Wolken an, doch diese offenbaren sich ihm nun als Feinde des Sokrates. Da koncentrirt sich die ganze Wuth des Alten auf diesen, und er steckt das Grübelhaus desselben in Brand.

Wir haben also in den Wolken, wie sie uns einmal vorliegen, drei Episodien gefunden und zwar: Erstes Episodion von V. 314—509, gefolgt von der ersten Parabase von 510—626, der das Pnigos fehlt, zweites Episodion von 627—1113, gefolgt von der zweiten unvollständigen Parabase von 1113—1130, bestehend aus einem Kommation 1113 und einem Epirrhema von 16 Versen; drittes Episodion von 1131—1302, gefolgt von einem einfachen Chorikon, aus Ode und Antode bestehend (V. 1303—1320), welches jedoch an dieser Stelle getadelt werden musste, in der Unfertigkeit des Stückes seine Entschuldigung fand und auf die Entwicklung unserer Untersuchungen nicht massgebend einwirken darf.

---

4. Die Wespen.

Das Stück geisselt mit grosser Gewandtheit und in ächt komischer Weise die Richterwuth des Athenischen Volks. Im Prologos (— V. 229) werden wir mit einem Repräsentanten jener Leidenschaft bekannt, die bei ihm so gross ist, dass sein Sohn ihm strengen Hausarrest hat zudiktiren müssen, damit er nicht entschlüpfe. Alle Ausgänge und Löcher des Hauses sind ängstlich verstopft, selbst der Schornstein muss verwahrt

werden, da Philokleon schliesslich durch ihn entwischen will. Mit V. 230 kommen die Scholiasten, die Gerichtskollegen des Alten, um ihn abzurufen, und damit beginnt die Parodos von 230—316.

Wo der Schluss desselben anzusetzen sei, hat Zweifel erregt. Richter (Ar. Vespae) lässt denselben erst bei V. 487 eintreten; nach Nesemann (p. 18) videtur verus episodii tenor non ante V. 336 incipere. Hornung (p. 17) scheint bei V. 272 schliessen zu wollen, weil nachher ein Lied beginnt, bei welchem der Chor stehen bleibt — denn der Chorführer sagt V. 270 und 271: *μοὶ δοκεῖ στάντες ἐνθάδ' ᾄδοντας αὐτὸν ἐκκαλεῖν*, so dass es scheint, als ob der Chor seine feste Stellung schon vorher eingenommen habe. Der Scholiast nennt deshalb das fragliche Lied ein Stasimon, und dadurch ist die Frage angeregt, ob unmittelbar auf die Parodos ein Stasimon folgen könne, während doch in der Tragödie immer erst ein Episodion dazwischen liegen müsse. Hornung leugnet dabei überhaupt die Stasima für die Komödie und stellt die Glaubwürdigkeit dieses Scholions in Zweifel, da es im Ravennas und Venetus fehlt (cf. auch Acherson p. 438, 449 und 450, Kolster p. 13 und Richter p. 71), und man ist bis jetzt darin überein gekommen, dass das Lied kein Stasimon sei, und dass der Scholiast nur durch das *στάντες* zu dieser Bezeichnung verleitet sei. Dadurch kommen wir freilich der Erledigung der vorliegenden Frage in nichts näher, denn die Hauptfrage bleibt immer die, ob, wenn der Chor nach beendigtem Einzuge, nachdem er seine Stellung eingenommen, noch ein Lied singt, dies noch mit zur Parodos gerechnet werden dürfe oder ob es zum folgenden Episodion zu rechnen sei; ob dann dies Lied ein Stasimon sei oder nicht, ist dabei ziemlich gleichgültig, und käme es dabei allein darauf an, welchen Begriff man mit dieser Bezeichnung zu verbinden sich entschieden hat, denn nach den Aschersonschen Untersuchungen, die jedenfalls eingehende Beachtung verdienen, (von p. 431 an) ist derselbe sehr zweifelhaft geworden *). Lassen

*) A. erweitert nämlich diesen Begriff sehr und legt ihn allen Chorvorträgen bei, die zwischen dem einziehenden und dem ab-

wir also die Frage über das Stasimon an dieser Stelle bei Seite, so ist zunächst noch gar nicht erwiesen, dass der Chor wirklich vor Absingung des fraglichen Liedes schon seine feste Stellung eingenommen habe; er kann auch so zu sagen unterwegs stehen geblieben sein, und setzt dann nach Beendigung des Ständchens seinen Weg fort, eine Auffassung, die vielleicht durch das am Schluss des Liedes sich findende ὕπαγ', ὦ παῖ, ὕπαγε unterstützt werden könnte. Doch auch abgesehen hiervon geht die frühere Unterhaltung mit den zum Chore gehörigen Knaben fort; es würde also widersinnig sein, wollte man durch Ansetzung des Episodiums vor jenem Liede diese Unterhaltung gewaltsam trennen. Aus demselben Grunde darf dann selbstverständlich auch

---

ziehenden Chore liegen. — Von diesem Gesichtspunkte aus — Feststellung des Begriffes — lässt sich erst die Frage entscheiden, ob auch die Komödie στάσιμα enthalte. A. ist natürlich durch seine Definition genöthigt (p. 450), die Frage zu bejahen. Doch wird er sich dabei nicht im Ernste allein auf einen so unkritischen Mann wie Tzetzes stützen wollen, denn sonstige Beglaubigungsstellen bringt er nicht bei. Wenn er nun, so wie er mit den Namen Parodos, Exodos, Episodion und Prologos bei der Komödie dieselben Begriffe verbindet wie bei der Tragödie (— und das gewiss mit Recht —), dies auch beim Stasimon thut, — er sagt p. 450: Aber das allgemeine Vorkommen der Stasima in der Komödie wird man nicht mehr bestreiten können, wenn man die Richtigkeit unserer Ansicht über das Stasimon anerkennt; woraus folgt, dass er selbst offenbar diese Ansicht auch auf die Komödie ausdehnen will, wie bei Parodos etc. —, so würde nach seiner Definition des Stasimon (p. 428 und 429; als Gewährsleute führt er G. Herman opusc. VI 2 p. 161 und Kolster p. 11 an), dass nämlich, wie oben schon bemerkt, στάσιμα im Gegensatze zu πάροδος und ἔξοδος alle Vorträge des dableibenden Chores seien, alles was zwischen Parodos und Exodos vom Chore vorgetragen wird, offenbar in der Komödie auch die Parabase mitunter den allgemeinen Begriff der Stasima fallen. Und doch sagt er p. 450: „Bei der Komödie tritt zu den fünf mit der Tragödie gemeinsamen „Bestandtheilen noch ein sechster, welcher der Komödie vorzugs„weise eigen ist, die Parabasis." Da müsste denn also über das Verhältniss vom Stasimon zur Parabase noch nähere Auskunft gegeben werden. Doch verheisst auch A. noch besondere Untersuchungen über letztere.

nicht unmittelbar nach Beendigung desselben der Anfang des Episodiums angesetzt werden, sondern begreiflicherweise erst da, wo der Chor zuerst anfängt mit den Schauspielern zu reden, wo diese sich zuerst zeigen; bis dahin beschäftigt sich der Chor eben durch jene Unterhaltung mit den Knaben noch mit sich selbst, und trotz der Notiz des Scholiasten ist es doch kaum einzusehen, wie man in diesem Punkte hat Zweifel hegen können, und wie ein solches so oft in der Parodos vorkommendes antistrophisches Lied Bedenken erregt hat. Auch brauchen wir hier gar keine Definitionen von Parodos oder sonst dergleichen; der verus episodii tenor fängt unzweifelhaft bei v. 317 an, wo Philokleon plötzlich aus einem Loche guckt, den Chor mit φίλοι anruft und ihm nun jämmerliche Jeremiaden über seine Gefangenschaft zu hören gibt. Hier beginnt das Episodium, weil hier die Handlung wieder aufgenommen und fortgesetzt worden; wie kann dasselbe deutlicher angezeigt sein! wie hat man dasselbe schon früher ansetzen können! Noch unbegreiflicher ist freilich, wie man hat darauf verfallen können, den Anfang desselben noch weiter hinaus zu schieben; die eben begonnene Scene zwischen Philokleon und dem Chore lässt sich doch z. B. schwerlich, wie Nesemann will, schon bei V. 336 unterbrechen. Wir würden dann auch weiterhin sehr in Verlegenheit kommen, wo wir passend die Parodos schliessen sollten.

Die Summe des ersten Episodions von 317—1008 besteht darin, dass Philokleon, nachdem ein Entschlüpfungsversuch misslungen, durch seinen Sohn Bdelykleon mittelst allerhand Vorstellungen schliesslich von seiner Richterwuth gründlich geheilt wird, zumal da ihm der Sohn statt dessen alle Reize des Wohllebens — natürlich wieder in sinnlicher Auffassung — verspricht und ihm begreiflich macht, wie er bei Entsagung von den Richtereien seinen Reichthum mehren kann, während er so nur den „höchst homöopathischen" Gerichtssold bekommt; er soll jedoch dabei den Genuss des Richtens nicht entbehren, sondern behaglich zu Hause die inneren Angelegenheiten entscheiden. Gelegenheit bietet sich gleich in dem berühmten und höchst ergötzlichen Hundeprocesse zwischen den Hunden Labes und Kleon. Der Alte spricht schliesslich wider Willen Labes frei, durch den

Sohn in spasshafter Weise hinter's Licht geführt. Da lässt er sich denn zu den Freuden des Wohllebens vom Sohne abführen, die Bühne wird leer, und es beginnt die erste, vollständige Parabase von 1009—1121.

Im zweiten Episodion von 1122—1265 erscheinen Philokleon und Bdelykleon wieder; ersterer wird mit allerlei schönen Sachen als modischer junger Herr ausstaffirt, was ihm schliesslich sehr gefällt, und wird dann in den Künsten des Anstandes und damaligen guten Tones etwas unterrichtet. Darauf gehen beide zum Mahle ab; die Bühne wird wieder leer, ohne dass dies freilich der Scholiast bemerkt, und es beginnt ein Chortheil, in welchem Verspottungen auch sonst erwähnter bekannter Athener enthalten sind. Der Zusammenhang des Stückes ist also hier wieder völlig zerrissen, und die Verspottungen weisen sofort auf eine Parabase hin. Auch der Scholiast bemerkt: *Παραβατικὰ δὲ τὰ μελύδρια. — Παραβατικά. εἶτα το ἀντεπίρρημα.* Das Ganze besteht, wie das Metrum zeigt, aus Ode, Epirrhema, Antode und Anteppirrhema; doch ist der zweite Theil verstümmelt überliefert, wie man schon im Alterhum bemerkte (cf. Bergk ed. Ar. II p. XXIV). Wir dürfen also nach allem hier die zweite unvollständige Parabase von 1265—1291 annehmen, bestehend aus Ode von 1265—1274, Epirrhema von 1275—1283, — Antode ist verloren —, Antepirrhema 1284—1291, alles enthaltend Verspottungen. Auffallend ist dabei erstens, dass das Epirrhema hier statt aus 8 Versen aus deren 9 besteht, dann aber auch, dass sich in allen vier Theilen Verspottungen finden, während sonst in diesem Falle im Epirrhema und Antepirrhema Staatsangelegenheiten verhandelt zu werden pflegen. Doch ist die ganze Stelle, wie oben bemerkt, verderbt überliefert. — Es würde also nach obigem diese Parabase analog der dritten Parabase der „Ritter“ sein, wäre eine *συζυγία ἐπιρρηματική* nach antiker Fassung und hätte also schon längst eben so gut als Parabase anerkannt werden müssen, wie jene in den Rittern. Es ist dies bisher geschehen ausser von Richter von Enger (Rh. Museum 1856 p. 119), der wenigstens 1275—1283 als Epirrhema anerkennt, und von Nesemann, der das Ganze als ein carmen parabaticum

bezeichnet (p. 19); dagegen erklärt sich Hornung (p. 40), indem er meint, man müsse sich hüten, alle solche Chortheile als Parabasen oder Epirrhemata zu erklären, die Wendungen an die Zuschauer oder Verspottungen enthielten. Doch, warum soll man denn da keine Parabase annehmen? Was will denn Hornung sonst mit solchen Chorpartien anfangen? Nach den von uns aufgestellten Kriterien der Parabase und nach allem sonst Bemerkten ist hier gar kein Zweifel übrig gelassen, und Hornung müsste erst eine besondere Definition des Begriffes Parabase aufstellen, ehe wir ihm zugeben können, dass z. B. der hier vorliegende Chortheil keine solche sei.

In der nun folgenden Exodus zeigte sich Philokleon als gelehriger Schüler. Er hat sich bei dem Gastmahle stark betrunken, hat den Gästen eine schöne Tänzerin entführt und tischt mit dieser den Zuschauern wieder eine Scene auf, rücksichtlich welcher wir an das bei gleicher Gelegenheit in den Acharnern Gesagte erinnern wollen. Wegen noch anderer Unthaten soll er verklagt werden und wird schliesslich trotz allen Perorierens von Bdelykleon, der den Schadenersatz übernimmt, weg getragen. — Das folgende Chorikon besteht aus Strophe und Gegenstrophe, die Bühne ist leer, ohne dass dies freilich der Scholiast anmerkt, und der Inhalt jenes Liedes ist in Zusammenhang mit dem Stücke, indem der Chor in der Strophe über Philokleon und in der Gegenstrophe über Bdelykleon expektorirt. Wir haben also hier einen Fall, der dem in den Wolken nach der einen Seite hin völlig analog ist, und Nesemann nimmt daher hier bei V. 1449 einen neuen Zwischenakt an; doch gerade aus den bei Gelegenheit jener Stelle in den Wolken angeführten Gründen können wir hier keinen solchen annehmen. Dort mussten wir aus inneren unabweislichen Gründen trotz des Chorikons einen Zwischenakt annehmen, hier fallen dieselben weg, also dürfen wir hier wegen jenes Liedes keine solche Pause gestatten; hier ist zu einem Zwischenakte gar kein innerer Grund, denn Philokleon tobt einfach weiter. Man muss dann freilich mit Richter (p. 388, s. auch die Anm.) V. 1478 statt des üblichen παύεται der bessern mss. das παίσεται des Scholiasten, der Aldina, Juntina und Küster's lesen; dann

bezieht sich das ἔπιε und ἤκουσέ τ' αὐλοῦ auf das frühere Gastmahl bei Philokleon (V. 1250), und Xanthias meint nur, sein Herr werde wohl die ganze Nacht hindurch (denn jetzt ist es erst Abend, s. Richter a. a. O.) ebenso toben und tanzen, wie er es jetzt eben angefangen hat, nachdem ihn sein Sohn vor Beginn des betreffenden Chorikons in's Haus geschleppt. Dieser Anfang des Tanzens kann recht gut während der paar Verse des Chorikons schon gemacht sein, und so bedürfen wir hier für dasselbe nicht der imaginären Zeitdauer. Somit haben wir also, wenn παύσεται gelesen wird, zu einem Zwischenakte gar keinen Grund und haben deshalb schon bei V. 1292 die Exodus ansetzen müssen. — Philokleon ist nach dem Chorikon immer noch benebelt, hat in der alten Weise des Thespis und Phrynichos getanzt und kommt nun immer noch tanzend auf die Bühne, um einen grossen Wettkampf in dieser Kunst anzustellen. Es erscheinen Tänzer, und ein grosses Ballet beginnt. Damit schliesst das Stück.

Das Endresultat für die „Wespen" ist demnach: Erstes Episodion von 317—1008 mit folgender erster vollständiger Parabase von 1009—1121; zweites Episodion von 1122—1265, gefolgt von der zweiten Parabase von 1265—1291, bestehend aus einer epirrhematischen Syzygie.

---

5. Der Frieden.

Dieses Stück trägt seine Tendenz durch den Namen gleich an der Stirn geschrieben. Im Prologos steigt Trygäus auf dem bekannten Mistkäfer gen Himmel zu den Göttern, um von Zeus über dessen Pläne rücksichtlich des vom Gotte Krieg zerfleischten Hellas Kunde einzuholen. Er erfährt oben, dass die Götter voll Zorn ausgezogen sind, dass der Gott „Krieg" die Göttin „Frieden" in eine tiefe Grube geworfen und sie noch, damit eine Befreiung nicht so leicht werde, gehörig mit Felsblöcken zugedeckt hat, und muss ferner mit ansehen, wie dieser Gott Krieg sich

anschickt, eine Stadt und ein Land nach dem andern in einem grossen Mörser zu zerstampfen. Da, als Krieg einen Augenblick hineingeht, um sich eine tüchtige Mörserkeule zu machen, hält es Trygäus, um namenloses Unglück abzuwenden, für an der Zeit, sofort einen Versuch zur Befreiung derGöttin Frieden zu machen und ruft zu diesem Zwecke alle möglichen Zünfte, Gewerke und sonstige Menschenklassen, die bei Herstellung des Friedens sehr interessirt sind, zu Hülfe. Sofort, V. 300, erscheint der Chor, und es beginnt also die Parodos, deren Ende wir in Uebereinstimmung mit den von Nesemann (p. 25 Anm.) entwickelten Gründen bei V. 336 ansetzen. Wem bei derselben anstössig ist, dass diese doch sonst nur auf Erden wandelnden Menschenklassen sofort nach ihrer Citirung oben im Himmel erscheinen, ohne dass irgend wie angedeutet, dass sie Trygäus mit genommen habe, der möge sich nach früheren Erörterungen daran erinnern, wie viel in dieser Beziehung dem damaligen Publikum zugemuthet werden konnte. Uebrigens haben wir hier den seltenen Fall, dass der Chor, um mit bei der Befreiung der Göttin zu helfen, die Bühne besteigt (Schönborn p. 337; cf. I p. 36).

Im ersten Episodion wird zunächst unter gemeinsamen Anstrengungen, nachdem Hermes durch allerlei schöne Versprechungen zur Nichtanzeige bei Zeus bewogen ist, die Göttin Frieden zugleich mit ihren beiden Genossinnen, der Theoria und der Opora, aus der Grube herausgezogen. Nach einigen die Handlung nicht weiter fördernden Gesprächen mit Hermes schickt sich dann Trygäus mit seinen drei Gefährtinnen zur Rückreise auf die Erde an. Es tritt also hier ein gewisser Abschluss in der Handlung ein, und so hat denn auch hier der Dichter recht passend das Ende eines Episodiums angesetzt, so dass das erste Episodion sich von V. 337—728 erstreckt. Die Schauspieler treten ab, und es beginnt die erste Parabase von 729—818; dieselbe ist jedoch, da der Chor schon vorher stark in Anspruch genommen ist, nicht vollständig, sondern entbehrt, wie auch der Scholiast bemerkt, des Epi- und des Antepirrhema. Eigenthümlich ist auch schon das Kommation von 729—33, welches, wie nur noch in den

Acharnern, hier vom Koryphäus vorgetragen wird (cf. I p. 40 u. 43). Die Anapästen erstrecken sich von 734—764, das Makron von 765—774, die Ode von 775—796 und die Antode von 797—818.

Während dieser ersten Parabase hat man sich soviel Zeit als verstrichen zu denken, als nöthig ist, den Trygäus seine Reise vom Himmel auf die Erde machen zu lassen. Hinauf benutzte er den Käfer, doch der ist jetzt verschwunden, wie V. 721 ff. erwähnt wird, und so muss sich denn Tr. auf einen andern Weg besinnen; Hermes empfiehlt ihm, hinabzusteigen (d. h. auf einer Treppe, wie der Scholiast bemerkt ad V. 727). Die Rückreise mit den beiden Göttinnen Opora und Theoria — die Irene bleibt oben (Schönborn p. 338) — wird übrigens nicht vor den Augen der Zuschauer vollzogen, sondern geschieht im Innern des Scenengebäudes; ausserdem währt diese Herreise viel länger als die Hinreise; diese wurde von V. 151—179 vollzogen, für jene ist eine gesammte Parabase, also ein Zwischenakt, in Anspruch genommen. Man könnte sich daran stossen; indessen der himmelansteigende Käfer lässt sich ja leicht als ein weit rascheres Beförderungsmittel denken als jenes mühsame Herabsteigen mittelst einer Leiter vom Himmel auf die Erde.

Mit V. 819, wo Trygäus wieder auf Erden erscheint, beginnt das zweite Episodion von 819—1126. Trygäus lässt die Opora für sich in's Haus führen und tritt den Prytanen, die auch schon so lange die Genüsse der Venus haben entbehren müssen, die Thesria ab; die ganze Scene ist wieder eine höchst unsaubere. Wo die Theoria schliesslich bleibt, ist zweifelhaft (Schönborn p. 340). Es werden dann Vorbereitungen zum Opfer und zum Mahle gemacht; dabei erscheint wieder, wie oft, ein schmarotzender Opferpriester, der indessen bald mit Schlägen entfernt wird. Darauf geht auch Trygäus in's Haus, die Bühne ist leer, und es folgt die zweite allgemein anerkannte Parabase von 1127—1190, bestehend aus Ode von 1127—1139, Epirrhema von 1140—1158, Antode von 1159—1171, Antepirrhema von 1172—1190, also eine epirrhematische Syzygie.

In der nun folgenden Exodus erscheint Trygäus und

nimmt noch verschiedene schöne Braten in Empfang, die er in's Haus tragen lässt. Dann erscheint der Sensenmacher, der sich freut, dass nun Friede ist, und dass nun wieder seine Geräthe gekauft werden; er wird zur Hochzeit eingeladen. Darauf kommen die verschiedenen nun brodlosen Handwerker für Kriegswerkzeuge, werden jedoch mit Spott fortgewiesen. Trygäus fordert nun den Chor auf, sich mannhaft an dem Mahle zu betheiligen, holt dann seine Braut aus dem Hause und unter Absingen des Hymenäus zieht die ganze Gesellschaft mit dem Brautpaare ab, womit das Stück schliesst.

Es sei uns erlaubt, hier zum Schluss wieder eine allgemeine Bemerkung zu machen, nämlich diesmal über die Ideale des Aristophanes. Es muss nämlich sehr auffallen, wie derselbe stets die Segnungen des Friedens, sowohl in den Acharnern als auch hier im Frieden schildert. Die Freuden bestehen in weiter nichts als in Schlemmen und Prassen und vor allem in den fleischlichen Genüssen der Venus. Man denke ferner an die schöne Häuslichkeit, die in den Wespen dem Philokleon zum Ersatz für seine Richterfreuden geboten wird; nichts als leckere Mahlzeiten und schöne Damen zweideutigen Rufes. Was soll man zu solchen Schilderungen sagen? Kannte denn Ar. keine besseren Segnungen des Friedens? Hatte er nicht, ohne ein Verächter der wahren Hedonik zu sein, erkannt, dass solche Freuden gewiss nicht das im Leben Anzustrebende, das höchste Gut sind! Man könnte unsern Dichter nicht tadeln, wenn sich herausstellte, dass er kein Verächter der Freuden dieser Welt gewesen; wohl dem, der dieselben noch geniessen kann oder der überhaupt empfänglich für dieselben ist und nicht in gleichgültiger apathischer Tagelöhnerei sein Leben hinträumt! Aber man denke da nur an das, was der früher mit Unrecht und aus Unkenntniss so viel verschrieene Epikur lehrt. Nicht die augenblickliche, möglichst intensive körperliche Lust ist das Anzustrebende, denn auf sie folgt Unlust, sondern die geistige immerdauernde Lust sollen wir im Interesse unserer selbst aufsuchen, die geistige Lust, die sich oft nur durch Versagung der momentanen erkaufen lässt. Um jene zu erreichen, predigt daher Epikur Enthaltung von solchen Genüssen, wie sie unser

Dichter dem Publikum vorführt. Wir haben hier einen Philosophen reden lassen, denn wollte man nur auf das Unmoralische der A.'schen Lehre hinweisen, so würde das hier wie nirgend praktisch genügen. Es gibt heutzutage und gab auch gewiss unter den Zuhörern des A. viele, die sich aus solcher Unmoralität ihrer Vergnügungen wenig machten. Wohl aber hält man die Leute ab, wenn man ihnen den Schaden zeigt. Wie konnte also A., abgesehen von der Moralität, gerade solche Dinge von der Bühne herab lehren! Wollte er die Zuschauer durch öffentliche Anerkennung solcher wüsten Gelage und sonstiger solcher unsauberen Genüsse systematisch verderben! Man nehme dergleichen nicht zu leicht; man bedenke, wir befinden uns im Theater, einem vom Staate anerkannten und gepflegten öffentlichen Institute. Stubengelehrsamkeit und Klugsprecherei könnte da vielleicht sagen, A. habe absichtlich solche verwerfliche Dinge als Segnungen des Friedens geschildert, um zu zeigen, wie es unter Umständen besser sei, die Strapazen des Krieges zu erdulden, als im erschlaffenden Wohlleben des Friedens geistig und körperlich zu verkommen; Ar. will also gar nicht den Frieden, er will von ihm abschrecken und den Krieg plausibel machen. Wer überhaupt an die höheren Ideale unseres Dichters, an seinen tiefen dichterischen Ernst, seine strenge Moralität und seine pädagogischen Absichten rücksichtlich des allgemeinen Staats- und Volkslebens glaubt, der muss eine solche Interpretation höchst treffend finden; A. malt ja wirklich das scheinbar von ihm und gewiss von manchem der Zuschauer in Wirklichkeit herbeigesehnte Ideal in so abschreckenden Farben, dass er eben gewiss nur davon abschrecken will. Dass jedoch nichtsdestoweniger eine solche Auffassung seiner Absichten ein von plus ultra der grössten Bornirtheit, ein Traktieren der Alten im wahren Zorne der Götter sei, wird jeder Einsichtige uns zugeben. Eine andere Erklärung, die schon mehr für sich hätte, und die auch Nesemann (p. 26) annimmt, wäre die: Ar. weiss zwar, dass es noch weit edlere und wahrere Freuden des Friedens gibt als die von ihm geschilderten. Indessen die grosse Menge hängt gerade diesen an; er will gern znm Frieden überzeugen, deshalb macht er ihn mit ächter

Menschenkenntniss auf diese Weise plausibel. Diese Ansicht ist aber deswegen verkehrt, weil man einem Dichter, einem Künstler, nicht zuviel Nach- oder vielmehr Vorgedanken bei seinen Kunstwerken unterschieben muss. Ein Künstler ist kein reflektirender Geist; dies würde ihn im Gegentheil nur hindern, wahre Kunstwerke zu schaffen; er schafft in unbewusstem innerem Drange des Augenblicks dasjenige, was ihm sein Genie gerade eingibt; das wahre Kunstwerk will nicht nutzen, wenn es auch nützlich wirken kann. Man könnte keinen grössern Missgriff begehen, als wenn man die A.'sche Komödie mit der didaktischen Poesie in Verbindung bringen wollte. Das aut prodesse volunt aut delectare poetae passt auf Ar. nur in seinem einen Theile. Wer also dem Ar. in diesen seinen Friedensschilderungen wieder Beschränktheit vorwerfen will, mag und kann dies thun; man muss nur bedenken, dass Ar. ein Dichter ist und muss empfinden, dass er auch in diesen seinen Gedichten über den Frieden wahre Meisterwerke geschaffen hat. Dass er nun mit solcher Meisterschaft sein Thema gerade stets einen solchen Ausgangspunkt finden lässt, dürfte sich wohl am besten aus — seiner eignen Individualität erklären; man kann nichts treffender schildern, als was man selbst öfter erlebt hat. Das würfe nun freilich ein schlechtes Licht auf die Moralität unseres Dichters, indessen haben wir schon früher (I p. 55) bemerkt, dass man in diesem Punkte oft grossen Unfug treibt. Wir wissen zufällig von den Lebensverhältnissen und dem Lebenswandel des grossen Komikers herzlich wenig und wollen nun nicht so boshaft sein zu vermuthen, jener sei so schlecht gewesen, dass seine Zeitgenossen, um den Ruhm des grossen Mannes nicht zu schmälern, es vorgezogen, über seine Persönlichkeit zu schweigen; jedoch wäre es höchst interessant, wenn sich Notizen finden liessen, die bestätigten, dass Ar. den Freuden des Bacchus und der Venus nicht so ganz abhold gewesen wäre. Doch kehren wir nach dieser langen Abschweifung zu unserm Thema zurück.

Es finden sich also im „Frieden" zwei Episodien und hinter jedem eine Parabase, nämlich: E r s t e s E p i s o d i o n v o n 337—728, e r s t e P a r a b a s e v o n 729—818 o h n e E p i r-

rhema und Antepirrhema, zweites Episodion von 819—1126, zweite Parabase von 1127—1190, eine epirrhematische Syzygie.

6. Die Vögel.

Die „Vögel“ bilden den direkten Gegensatz zu den Rittern. Während letzteres Drama das einzige war, welches einen streng gebundenen, genau und regelrecht vorrückenden Plan entwickelte, sind gerade die Vögel dasjenige Stück, in welchem die Genialität des Dichters ihren Gipfelpunkt erreicht hat, in welchem er dem Fluge seiner Fantasie am meisten freien Lauf lässt und sich an nichts bindend in seinem „Wolkenkuckuksheim“ das kühnste Gebilde menschlicher Einbildungskraft geschaffen hat; es handeln schliesslich nicht mehr Menschen, sondern Vögel; die Scene ist nicht mehr auf Erden, sondern in der Luft. Während sonst wohl ein bestimmter Faden durch das Ganze hindurchgeht und irgend ein erreichbarer praktischer Zweck dem Drama zu Grunde liegt, wie etwa die Herstellung des Friedens oder dergleichen, so haben wir hier ein reines Fantasiegemälde dessen gesammte Handlung sich mit Herstellung einer völlig neuen Ordnung der Dinge beschäftigt, „qui omni cujusvis verisimilitudinis, fulcro carens cogitatione tantum concipitur.“ Tendenz des ganzen ist nicht blos eine Satire auf Athenische Leichtgläubigkeit und Leichtfertigkeit, sondern Wolkenkuckuksheim, „die durch unruhige Menschen geordnete Vögelrepublik,“ ist nichts geringeres als „ein Abbild des ochlokratischen Staates, aus dem Hohlspiegel der Komödie gesehen.“

Im Prologos treten zwei Athener, Pisthetäros und Euelpides auf, um, aus Athen auswandernd, den frühern Menschen und jetzt Vogel Epops aufzusuchen, damit er ihnen eine Stadt nenne, in welcher sie ein Leben fern von dem geräuschvollen Treiben Athens, namentlich fern von den ewigen Processen in behaglicher Musse und Unthätigkeit führen können. Sie finden schliesslich mit Hülfe ihrer Führer, einer Krähe und einer

Dohle, jenen Tereus; dieser schlägt verschiedene Städte vor, die ihnen jedoch nicht konveniren, so dass er schliesslich räth, mit ihm selbst eine Stadt in den Lüften zu bauen, indem sie sich seinen Kameraden, den Vögeln, anschliessen, falls diese sie als Genossen aufnehmen. Dieselben müssen daher gerufen werden und erscheinen dann auch auf Veranlassung des Epops. Somit schliesst der Prologos bei V. 310, und es beginnt die Parodos.

Der Einzug der Vögel beginnt zwar schon bei V. 268, doch erst von V. 310 an nehmen sie am Gespräche Theil, und sowie in den Wolken Sokrates und Strepsiades sich vorher über die Eintretenden unterhalten, so geschieht es auch hier; die eigentliche Parodos beginnt also erst bei V. 310.

Ueber diese Parodos müssen wir noch einiges nebenbei bemerken, da sie eigenthümlicher Art ist. Wie gesagt, das Auftreten der Vögel beginnt schon bei V. 268; Pisthetärus sieht einen Vogel herannahen; ob nun dieser schon als mit diesem Verse die Bühne betretend zu denken ist, oder ob P. ihn vorerst in der Ferne sieht, mag gleichgültig sein, wenn auch lezteres wahrscheinlicher ist, sowie auch die Wolken schon von Ferne bemerkt werden, ehe sie die Bühne betreten, in jedem Falle erscheint dieser Vogel nachher, sowie auch die drei anderen, die V. 274, 279 u. 287 angemeldet werden. Bei V. 294 werden die erscheinenden Vögel dann so zahlreich, dass sie ein νέφος genannt werden, und man vor ihnen den Eingang nicht mehr sehen kann. So wie die 4 ersten, so werden nun auch die folgenden Vögel namentlich genannt, und dies ist die eine Eigenthümlichkeit dieser Parodos. Man kann hieraus die Anzahl der Choreuten erkennen, und zählt man die nun noch auftretenden Vögel, so findet sich die Zahl 24 als Summe der Einziehenden. Da ergiebt sich denn die Schwierigkeit, was wir mit den schon früher genannten 4 Vögeln anfangen sollen. Sollen wir annehmen, der komische Chor habe diesmal statt aus 24 aus 28 Choreuten bestanden? Das wäre wohl ohne jegliche Analogie! Auch spricht der Scholiast zu V. 297 ausdrücklich von κδ' πρόσωπα, die den Chor bildeten und nennt die 4 vorhergenannten Vögel ἐν περιττᾷ ληφθέντες. Nach allem

bleibt uns da nichts anderes übrig als den Ausweg Hornung's zu adoptiren, der (p. 11) vermuthet, diese 4 Vögel seien, nachdem sie in der Orchestra erschienen, nachher wieder verschwunden, so dass dann allerdings nur der regelrechte Chor von 24 Personen übrig bleiben würde. Schönborn's Ansicht (Skene p. 319), dass diese ersten 4 Vögel, eben weil sie nicht zum stehenden Chore gehören können, deshalb gar nicht durch die Parodos und auf der Orchestra erschienen seien, sondern auf der Bühne, billigen wir deshalb nicht, weil uns der Grund dieser Ansicht nicht einleuchtet. — Eine neue Eigenthümlichkeit beruht in der Art und Weise des Auftretens dieses Chores. Dass die eben erwähnten 4 ersten Vögel nach einander, also *σποράδην*, aufgetreten sind, wird wohl niemand bezweifeln, da ja zwischen dem Erwähnen eines jeden dieser 4 stets einige Verse liegen. Doch wie verhält sich dies nun mit dem nachfolgenden eigentlichen Chore? Hornung macht die ansprechende Bemerkung, dass wohl nicht ohne Grund Ar. von V. 302 an jeden der 3 folgenden Verse jedesmal aus 6 Vogelnamen nebeneinander gebildet hat, indem er damit höchst wahrscheinlich hat andeuten wollen, wie diese jedesmal nebeneinander genannten 6 Vögel auch wirklich als ein zusammengehöriges Glied die Orchestra betreten, so dass wir da drei *στοῖχοι* hätten, also ein Auftreten *κατὰ στοίχους*. In Bezug auf jene 3 Verse hat Hornung mit dieser Vermuthung offenbar recht. Doch er spricht von 4 Versen und dehnt also seine Ansicht auch auf die von V. 297 an genannten 6 Vögel aus. Abgesehen nun davon, dass hier nicht von 4 Versen die Rede sein kann, da zwar die 18 letzten Vögel in drei Versen von je 6 Namen, nicht aber die 6 ersten in einem Verse genannt werden, sondern in deren 5 von 297—301, so spricht auch gerade dieser Umstand gegen das Auftreten dieser ersten 6 Vögel in e i n e m *τοῖχος*. Dann hätte A. doch wohl, wenn er absichtlich, um dergleichen anzudeuten, die letzten 18 zu je 6 auf einen Vers vertheilt, diese ersten 6 auch in e i n e m Verse erwähnt; doch sie werden einzeln in mehreren Versen nach einander genannt, dies weist also schon an und für sich auf ein anderes Auftreten als das jener letzten 18 hin. Von vorn herein empfiehlt sich nun gleich ein Auftreten einzeln nach

einander, καθ' ἕνα, und das scheint auch bestätigt zu werden durch die Frage des Euelpides V. 299: Τίς γάρ ἐσθ' οὔπισθεν αὐτῆς: da hiernach jedenfalls also der folgende Vogel hinter dem letztgenannten erscheint und zwar nicht unmittelbar, sondern, wie wenigstens nach dem Gange der Unterhaltung zu schliessen, mit einem Zwischenraume, so ist wohl anzunehmen, dass dies bei den andern 5 Vögeln nicht anders gewesen sei, und so haben wir hier also ohne Zweifel ein Auftreten καθ' ἕνα, σποράδην. Die ersten 6 Vögel erscheinen also, wie jene 4 Vorläufer, σποράδην, die übrigen 18 κατὰ στοίχους. Bode (Gesch. der hell. Dichtkunst II. 2 p. 284) will seltsamer Weise aus Vers 307 ff. ein Auftreten des gesammten Chors καθ' ἕνα folgern, doch berechtigen jene Verse durchaus nicht zu dieser Vermuthung, und das eben Erwähnte steht ihr direct entgegen (cf. I. p. 32 Anm.). — Dass nun diese Art und Weise des Auftretens des Vögelchors sehr von der Regel abweiche, muss zugegeben werden, und vor allem sieht man von vornherein nicht ein, weshalb ausserdem noch im Voraus 4 Vögel auftreten, um gleich darauf wieder zu verschwinden. Wollte jemand nach einem Grunde hierfür suchen, so lasse er sich Folgendes plausibel machen. Der Vögelchor sollte natürlich nicht bestimmte Vögel, sondern die Gesammtheit derselben als solche repräsentiren. Nun sind ja offenbar den Athenern weit mehr Vögelsorten bekannt gewesen als jene 24, oder auch als jene 28 namentlich genannten. Daraus würde nun freilich nur ein Unsinniger folgern, dass deshalb Ar. alle ihnen bekannten Vögel durch ein Individuum repräsentirt hätte auf die Bühne bringen müssen. Ja, erinnern wir uns aus früheren Bemerkungen daran, wie elementar und einfach in solchen Beziehungen das Theaterwesen der Griechen war, mit wie summarischen Anschauungen dieselben sich begnügten, so würden selbst einige wenige Vögel genügt haben, das Geschlecht der Vögel als solches zu repräsentiren. Indessen scheint Ar. hier eine grössere Vertretung vorgezogen zu haben, da die Vögel ja die Hauptpersonen des ganzen Stückes sind. So fügte er den 24 üblichen Choreuten nur der Vergrösserung der Zahl wegen noch einige hinzu, die darum auch weiter keine Aufgabe haben als, nachdem sie da gewesen,

wieder zu verschwinden. Dass dann ferner die ersten 10 Vögel *σποράδην* auftreten, würde sich hieraus ebenfalls erklären lassen. Je länger das Auftreten währt, desto grösser ist die Täuschung hinsichtlich der Anzahl. Ar. wollte den Eindruck der Massenhaftigkeit erzielen. So erscheinen erst langsam hinter einander mit einigen Zwischenpausen 10 Vögel, nachher kommt die Hauptarmee und zwar so zahlreich, dass sie wie eine Wolke den Eingang in die Orchestra verhüllt. Dass dabei die ersten 4 Vögel wieder in neuem Kostüm und mit neuen Namen mit figurirt haben, ist aus Gründen der Sparsamkeit nicht unwahrscheinlich und hat auch gar nichts Bedenkliches, da dieselben von V 291 an als schon verschwunden gedacht werden können, und die letzten 6 erst Vers 304 erwähnt werden. Im Uebrigen gehört diese Parodos zu dem antistrophischen, und zwar so, dass zwischen Strophe (327—335) und Gegenstrophe (343—351) einige Verse jener beiden Athener fallen, welchen Umstand Hornung passend mit solchen Fällen vergleicht, wo auch bei uns einige Worte von den Schauspielern tecte et secreto nach den Zuschauern hin gesprochen werden. Das Ende der Parodos ist bei V. 353. So viel über dieselbe.

Das erste Episodion findet seinen naturgemässen Abschluss mit der Parabase und erstreckt sich also von V. 354—675. In diesem Episodion werden zunächst die Vögel, welche den fremden Eindringlingen stark zu Leibe wollen, über die friedlichen Absichten derselben beruhigt, worauf dann Pisthetäros ihnen auseinandersetzt, dass sie früher als Kronos und die Titanen die Könige über alles gewesen sein. Die Vögel bedauern, dass ihre Väter diese Herrschaft ihnen nicht hinterlassen, sondern sie haben verloren gehen lassen und fragen den P., was sie thun müssten, um die frühere Macht wieder zu erlangen. Er räth ihnen, eine gemeinsame Stadt aller Vögel in den Lüften zu bauen und mittelst derselben den Verkehr zwischen Menschen und Göttern gänzlich abzuschneiden; den Menschen soll dann durch Drohungen auf der einen und durch Versprechungen auf der andern Seite plausibel gemacht werden, von nun an die Vögel als die Herrschenden anzuerkennen. Darauf führt Epops die beiden Wanderer zu sich zum Frühstück in sein

Nest ab, und es beginnt die **erste Parabase** von V. 676 — 800, alle 7 Theile enthaltend.

Das folgende Episodion beschäftigt sich mit Erbauung und Benennung der Stadt nebst andern damit in Verbindung stehenden Sachen; die Stadt erhält den Namen „Nephelokokkygia“. Bei dieser Gelegenheit melden sich dann wieder nach einander allerhand Windbeutel und Taugenichtse, Weissager, Dichter, Episkopos, Phephismatopoles etc., die ihre nichtsnützigen Dienste auch hier wieder anbieten, aber mit Hohn sehr bald entfernt werden. Hiermit schliesst dann, indem Pisth. und Euelpides zum Opferschmause abgehen, das 2. Episodion von 801—1057, gefolgt von der zweiten schon von jeher allgemein anerkannten Parabase von V. 1058—1117; dieselbe besteht wie die 3. der Ritter, die 2. der Wespen, die 2. des Friedens und die erste der Frösche aus Ode, Epirrhema, Antode, Antephirrhema. Der Scholiast bemerkt selbst: *Εἰώϑασι μετὰ τὴν τελείαν παράβασιν ἐπιῤῥηματικὴν ποιεῖσϑαι συζυγίαν, ὥσπερ καὶ ἐν Ἱππεῦσι πεποίηκεν.* Da also diese Parabase zu denen gehört, die man schon in frühester Zeit als unvollständige Parabase in dieser bestimmten Form der *ἐπ. συζ.* annahm, so brauchen wir über dieselbe weiter nichts zu erwähnen.

Im dritten Episodion von V. 1118—1469 ist die Stadt in den Lüften und die hohe Mauer vollendet, welche den Verkehr zwischen Göttern und Menschen absperren soll; wie ohnmächtig indessen solche Versuche seien, zeigt sich bald, indem trotz aller Wachen und allem andern doch die Iris als Botin der Götter an die Menschen nicht allein sofort in die Vögelstadt eingedrungen ist, sondern auch aus ihr eben so leicht und völlig unbehelligt wieder entkommt. Den diese Scene beschliessenden Chortheil (V. 1262—1268), der allerdings correspondirt mit 1188—1195, wird aus oben entwickelten Gründen niemand als das Ende eines Episodions bezeichnend ansehen. Nun erscheinen wieder, um ihren Vortheil in der neuen Stadt zu verfolgen, allerhand Schmarotzer: Ein Sykophant, ein Patroloias und Kinesias, die jedoch bald hinausgeprügelt werden. Darauf geht Pisth. nach seinen eignen Worten (*ἀπίωμεν* V. 1469) mit den Sklaven durch die Mittelthür ab. Die Bühne ist also leer,

und da das folgende Chorikon ohne Beziehung auf die dargestellte Handlung Spottlieder enthält, so haben wir hier offenbar wieder eine und zwar die dritte Parabase, bestehend aus Ode und Antode mit Verspottungen, von 1470—1493 (1470 bis 81 = 1482—1493).

Die folgenden Verse des Stückes bis zum Schluss hält Nesemann (p. 28) entschieden für die Exodus; als Grund wird ihm dabei die Bemerkung gegolten haben, dass allerdings solche Chorparthien nicht mehr vorkommen, wie sie nach seiner Erklärung der Aristotelischen Stelle zum Beschluss eines Episodions nothwendig sind. Doch drängen sich beim Durchlesen der folgenden Verse Bedenken gegen diese Annahme, das Ganze für eine Exodus zu halten, auf, die genaue Erwägung verlangen, wenn wir auch gestehen müssen, dass diese Bedenken durch Umstände hervorgerufen werden, wie sie sich sonst in den Aristophanischen Stücken nicht wieder finden, und die ganz eigenthümlicher und einziger Art sind.

Dass bei Vers 1469 ein Episodion vom Dichter geendigt sei, war unzweifelhaft wegen des folgenden Chorikons. Ob aber der Dichter hierin recht gethan, ist eine andere Frage. Nach Absingung der dritten Parabase nun erscheint Prometheus vermummt, um als steter Feind der Götter dem Pisthetärus anzuzeigen, wie traurig es oben bei ihnen steht wegen der nun fehlenden Opfer der Menschen und wie bald wegen der grossen Verlegenheit Gesandte rücksichtlich eines Vertrages ankommen werden; doch soll sich Pisthetärus nicht eher darauf einlassen, ehe nicht Zeus das Scepter den Vögeln wieder herausgegeben und die schöne Jungfrau Basileia ihm zur Gemahlin gegeben hat. Darauf gehen beide ab, und die Bühne wird leer, wie der Scholiast zu V. 1565 ausdrücklich sagt, indem er dort ein Wiederauftreten der Schauspieler meldet; bei diesem Wiederauftreten aber ist die Scene verändert, denn nun spielt das Stück in Nephelokokkygia selbst. Da wird nun jeder sagen: Wie kann es einen passenderen Zeitpunkt für das Ende eines Episodions geben als hier! Allerdings, und sehen wir nun das jenen Abschnitt beim Abtreten der Schauspieler (v. 1552) schliessende Chorikon an, so hat dasselbe mit dem Stücke gar

keinen Zusammenhang, denn es werden in ihm Sokrates und Chärephon verspottet, also ein Spottlied, eine Ode, eine Parabase, Schluss eines Episodions! Die Sache scheint auf's Klarste erledigt; doch nun kommen die Bedenken. Dies Episodion würde bei V. 1494 beginnen und bei V. 1552 wieder aufhören; das wäre also ein Akt von kaum 50 Versen. Da wäre es am einfachsten, wenn wir bei 1469 kein Ende eines Episodiums anzunehmen brauchten. Denn dass bei V. 1552 wegen Verlegung der Scene ein solches höchst passend wäre, leuchtet ein, dagegen war dies bei V. 1469, wo nur Leute abtreten und statt deren Prometheus auftritt, erstens an und für sich nicht nothwendig und dann namentlich in Hinblick auf den einige 50 Verse später fast nothwendigen Zwischenakt deshalb gerade zu unpassend. Das aber dennoch Ar. bei 1469 einen Zwischenakt hat eintreten lassen, steht nach früheren Bemerkungen ohne allen Zweifel fest, und wir können daher nur bemerken, dass dies in Hinblick auf die oben erwähnte Sachlage ein künstlerischer Fehler genannt werden muss. Der zweite damit eng zusammenhängende künstlerische Fehler ist dann der, dass Ar. bei V. 1552, wo es nöthig war, hat keinen Zwischenakt eintreten lassen wollen. Doch die Umstände haben ihn dazu gezwungen. Die Schauspieler mussten bei dieser Veränderung der Scene die Bühne verlassen, eine Pause musste eintreten, und ein Chorlied musste zur Ausfüllung dieser Pause vorgetragen werden. Da dieses Chorlied Verspottungen enthält, so müssen wir also hier schon wieder aus Gründen, die wir p. 72 Anm. u. p. 78 ff. bei Besprechung dieses Falles ausführlicher angegeben haben, einen Zwischenakt annehmen. Um hierbei nun noch einmal auf die schon früher als nicht erwiesen erklärte Nesemannsche Interpretation der Aristotelischen Definition zu kommen, so haben wir hier also, wie ebenfalls schon früher bemerkt, einen eklatanten Fall für ihre Unzulänglichkeit rücksichtlich der Komödie, denn die nach N. für ein Zwischenaktlied erforderliche Responsion erfolgt, wie schon bemerkt, nicht unmittelbar auf dasselbe, sondern erst nach längerem Zwischenraum bei V. 1694. Wir haben jedoch oben ebenfalls schon früher darauf hingewiesen, dass die fragliche Interpretation — und das ist der

Grund dieser Auseinandersetzung — deshalb keineswegs ohne weiteres zu verwerfen ist. Sie ist eine nie hoch genug anzuschlagende Absctraktion aus dem Gegebenen; sie liegt im Wesen der Sache begründet, trifft daher bei der Tragödie immer zu, oder vielmehr, ist dort immer aufrecht zu erhalten und ist sonach auch für die Komödie nicht gleichgültig. Scheint auch von vornherein in dem Aristotelischen Ausdrucke ὅλα χορικὰ μέλη nicht unbedingt gerade die Auffassung von unmittelbar sich folgender Responsion zu liegen, — man könnte sich wohl von vornherein versucht fühlen, auch das Chorikon von V. 1553—1564 seines Inhalts wegen ein ὅλον χορικὸν μέλος zu nennen —, so erweist sich doch bei näherer Prüfung jene Interpretation auch für die Komödie meistens richtig; die Erfahrung, die Beobachtung bestätigt sie. Wir haben z. B. in den bisher behandelten Stücken kein Chorikon am Ende eines Episodions gefunden, welches nicht jene sofortige strophische Responsion aufgewiesen hätte. Wir müssen daher doch als Regel jene Nesemann'sche Ansicht aufrecht erhalten und haben bei dem vorliegenden Chorikon keinen andern Ausweg, als die Annahme, dass sich Aristophanes hier eine neue etwas unpassende Freiheit erlaubt hat; er wollte offenbar nach fast 50 Versen nicht schon wieder ein längeres Chorgedicht eintreten lassen und verschob deshalb die Gegenstrophe auf einen späteren passenden Abschnitt, von dem wir dasselbe sagen müssen, nämlich dass an seinem Beschluss ebenfalls ein Gedicht aus Strophe und Gegenstrophe bestehend hätte stehen müssen. So hat ein Fehler, nämlich das Schliessen eines Episodions bei V. 1469, zwei andere erzeugt. Wir müssen also als verfehltes viertes Episodion annehmen die Verse von V. 1494—1552, gefolgt von einer Ode, deren Inhalt Verspottungen sind. Da dies nach bisherigen Erörterungen als ein Theil einer Parabase anzunehmen ist, so haben wir hier die vierte unvollständige Parabase, aus einer Ode bestehend (V. 1553—1564), der als Antode entsprechen V. 1694—1705

Im folgenden Episodion ist nun also die Scene verändert; wir befinden uns in Nephelokokkygia. Es erscheinen Herakles,

Poseidon und Tribballos als Gesandte; Pisthetärus steht am Heerde und präpariert ein leckeres Mahl. Er verlangt das Scepter und die Basileia als Frau und weiss diese Bedingungen dadurch zu erlangen, dass er die Hülfe der Vögel den Göttern verspricht, wenn die Menschen etwa diesen nicht ihre Pflichten erfüllen. So wird denn der Vertrag geschlossen, und Pisth. eingeladen, mit in den Himmel zu gehen um die Jungfrau Basileia in Empfang zu nehmen. Damit wird die Bühne wieder leer; es tritt also ein neuer Zwischenakt ein, und wir haben als fünftes Episodion V. 1565—1693, gefolgt von der oben schon erwähnten Antode als fünfter Parabase von V. 1694—1705. Natürlich gilt von dieser das von der entsprechenden Ode oben Gesagte.

Es folgt nun die Exodos. Pisthetärus kommt mit der Basileia als König mit dem Scepter vom Himmel zurück. Es folgt dann ein Hochzeitsgesang der Vögel, und das Stück schliesst mit Tanz, bei welchem Basileia den Pisthetärus statt an die Hände an die stellvertretenden Flügel nach Art der Vögel fasst.

Rekapituliren wir nun unsere Untersuchungen über dies längste Stück des Dichters, so fanden wir fünf Episodien, geschlossen durch fünf Parabasen, von denen freilich die beiden letzten höchst eigenthümlicher Natur waren, indem die Grundbedingung für den Schluss eines Episodions, nämlich die unmittelbare strophische Responsion, fehlte. Zählen wir nun zum Schluss noch einmal die Episodion und Parabasen auf: Erstes Episodion von V. 354—675, zweites Episodion von 801—1057, drittes Episodion von 1118—1469, viertes Episodion von 1494—1552, fünftes Episodion von 1565—1693, jedes derselben gefolgt von einer Parabase, nämlich: Erste vollständige Parabase von 676—800, zweite Parabase von 1058—1117, bestehend aus Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema; dritte Parabase, bestehend aus Ode und Antode, von 1470—1493; vierte Parabase, bestehend aus einer Ode, von 1555 —1564; fünfte Parabase, bestehend aus der zur 4. gehörigen Antode von 1694—1705.

7. Die Lysistrata.

Wenn Aristophanes überhaupt sich einen Namen erworben hat als gewandter und so zu sagen passionirter Maler der sexuellen Verhältnisse in möglichst lüsternen Scenen, so haben wir hier ein Drama, in dem diese Sachen ihren Gipfelpunkt finden; die Lysistrata ist das schmutzigste Stück unseres Dichters. Schon der Grundgedanke ist eine Obscönität nach unsern Begriffen; die Weiber von Hellas verschwören sich sämmtlich, ihren Männern so lange die eheliche Pflicht zu versagen, bis letztere endlich Frieden geschlossen haben, und wirklich werden die Männer von Hellas durch strenge Durchführung des Beschlusses von Seite der Weiber endlich durch die immer mächtig werdenden Lockungen der Venus aus reiner Verzweiflung soweit gebracht, dass sie den Weibern alle Forderungen gewähren und Frieden schliessen, damit ihnen nur das wieder gestattet werde, was sie sich so lange haben versagen müssen.

Im Prologus bis V. 253 lässt Lysistrata, nachdem sie die stellvertretenden Abgesandtinnen aus Hellas auf die Entsagungen hingewiesen hat, die sie alle durch die Abwesenheit der Männer im Kriegslager erdulden müssen, ihre Genossinnen einen feierlichen Eid leisten, so lange ihren Männern die eheliche Pflicht zu versagen — wobei sie noch durch allerlei Toilettenkünste und sonstige Reizmittel die Neigung der Männer künstlich erhöhen sollen —, bis diese Frieden gemacht haben. Es wird zwar den Damen äusserst schwer, gerade solche Genüsse sich absichtlich zu versagen, indessen sie werden belehrt, dass sie gerade hierdurch am raschesten die Männer zwingen werden, durch schleunigen Friedensschluss dem dann beiderseitigen Verlangen ungestört von da an Genüge zu leisten. Damit den Athenern, von denen man glaubt, dass sie doch so lange Krieg führen, wie sie noch Geld haben, auch diese Quelle abgeschnitten werde, sind die älteren Frauen beauftragt, sich heimlich der Aekropolis zu bemächtigen, um dann keinen Mann hinein zu lassen. Die fremden Gesandtinnen werden dann entlassen, und die Athenerinnen gehen ab, um sich zu ihren Landsmänninnen in der Burg zu begeben.

Es beginnt nun die Parodus von V. 254—386 und mit ihr drei grosse Eigenthümlichkeiten des Stücks. Zunächst nämlich ist die Lysistrata bis jetzt das einzige Stück des Ar., in dem der Chor nicht ausserhalb des Stückes steht, sondern eng mit der Handlung verflochten ist, gewissermassen als Schauspieler selbst mit handelt; besonders tritt dies bei den Parabasen hervor, welche sich „hier zu einer ganz andern Bedeutung „und, wie in frühern Stücken nie, zu einem integrirenden Theile „des dramatischen Verlaufs umgewandelt haben." (Droysen p. 139). Hierin und in dem gleich zu erwähnenden Umstande, dass der Chor in diesem Stücke seiner Rolle gemäss in zwei sich meistens feindlich gegenüberstehende Halbchöre getheilt ist, finden Kolster (p. 32) und Hornung (p. 26) den Grund, dass sich in der L. überhaupt keine eigentlichen Parabasen finden. Beide gehen freilich zu weit, indem sie behaupten, dass sich deshalb in ihr keine solche Chortheile finden könnten. Man sieht nicht ein, warum trotz jener Gründe der Dichter nicht doch Parabasen hätte anbringen können, da ja in ihnen mit dem Zusammenhange des Stückes völlig gebrochen wird, und daher auch in den übrigen Stücken der Chor seine Rolle ablegen muss. Noch weniger stichhaltig ist der von H. neu hinzugefügte Grund, dass wegen der fortwährenden Mitwirkung im Stücke der Chor nicht auch noch zu Parabasen verwandt werden könne. H. führt selbst die „Ranae" an, in denen trotzdem doch wenigstens unvollständige Parabasen vorkommen. Das alles thut jedoch der Hauptsache keinen Abbruch: Es finden sich in der Lysistrata keine Chorika, die wir unbedingt mit jenem Namen bezeichnen könnten, wenn auch, wie wir sehen werden, einige Analogien sich nicht wegleugnen lassen und wir wenigstens annäherungsweise doch von Parabasen sprechen können. — Die zweite ebenso grosse Eigenthümlichkeit ist also die, dass der Chor hier bei der Parodos nicht vereint auftritt, sondern in 2 Halbchöre getheilt, von denen der zweite über 50 Verse später erscheint als der erste. Die dritte vielleicht ebenso grosse Eigenthümlichkeit ist dann die, dass dieser zweite Halbchor offenbar sich auf der Bühne befindet, auf der Akropolis. Dies wird freilich nicht überall zugegeben (cf. z. B.

Hornung p. 15) und ist noch eine offne Streitfrage, die wir jedoch hier nicht entscheiden, sondern eben nur berühren dürfen. Bei Erörterung dieses Punktes hat man, so viel sei wenigstens gesagt, jedenfalls zwei gleich wichtige Punkte zu beachten. Erstens steht der zweite Halbchor offenbar höher als der erste; dies folgt u. a. daraus, dass er ersteren von oben herab begiesst; zweitens aber stehen sich z. B. von V. 360 an beide Theile so nahe als nur irgend möglich. Doch genug hiervon für diesmal. Bei Vers 254 tritt also der erste Halbchor auf, aus 12 mit allerhand Brennmaterialien versehenen Männern bestehend, welche die schon von den Frauen besetzte Akropolis durch Anlegung von Feuer zur Uebergabe zwingen wollen. Dieser Chor ist offenbar wieder in 2 Halbchöre getheilt gewesen, wie aus den antistrophischen Theilen der Parodus folgt. (256—265 = 271—280; 286—295 = 296—305). Während nun die Männer Feuer anlegen wollen, kommen die Frauen, durch den Rauch aufmerksam gemacht, als zweiter Halbchor bei V. 319 zur Vertheidigung der Burg heran, ebenfalls ihrer 12, mit Wassereimern versehen. Da fahren die Alten zurück, und es entsteht eine kleine Zankscene, bis schliesslich bei V. 381 die Weiber ihre Eimer auf die Alten ausgiessen. Da erscheint der Probulos und macht somit der Parodos ein Ende.

Es beginnt nun das e r s t e E p i s o d i o n von V. 386—613. Der Probule, der noch Ruderknechte zu schaffen hat und Geld braucht, kommt mit Polizeimannschaft an, um mit Gewalt sich den Eintritt in die Akropolis zu erzwingen, doch die Weiber erklären, ihm keinen Zutritt gestatten zu wollen; sie wollen das Geld selbst verwalten. Beim Handgemenge werden die Scythen geworfen, und als der Probule nach langen Auseinandersetzungen mit den Weibern sich noch nicht entfernt, da wird er von allen Seiten ebensogut begossen, wie früher der Chor der Alten. Er eilt wuthschnaubend fort, die übrigen verlassen ebenfalls die Bühne, der Chor bleibt allein zurück, und so schliesst denn das erste Episodion bei V. 613.

Der folgende Chortheil ist zunächst antistrophisch, und der Inhalt zeigt ferner, dass wir eine Art Parabase vor uns haben. Wir haben über dieselbe schon zu Anfang einiges bemerkt, wie

nämlich hier der Chor eng mit dem Stücke verwachsen selbst mit spielt und nun so auch in der Parabase den Charakter derselben nicht ganz festhält. Sowohl die Männer als auch die Weiber vergessen die Parteistellung, die sie im Stücke einnehmen, nicht, und statt in der Parabase, wie sonst, das Stück völlig bei Seite zu lassen und dem Publikum im Namen des Dichters irgend etwas Beliebiges vorzutragen, kommen die beiden Gegenchöre hier sehr bald wieder in ein gegenseitiges Schmähen chor. Andererseits ist aber der Charaker der Parabase auch doch etwas gewahrt. Denn abgesehen von dem Abtreten der Schauspieler geht die Handlung doch nicht weiter, und es wird auch kein solches Chorikon vorgetragen, welches, wie wir von den Stasima der Tragödie und auch von einigen Chorliedern in der Komödie (z. B. in den Wolken), bemerkten, ohne Rücksicht auf die Zuschauer etwas auf die eben dagewesene Scene oder überhaupt auf die bis dahin entwickelte Handlung Bezügliches enthält, sondern der Chor wendet sich wirklich an die Zuschauer (z. B. ganz deutlich bei V. 638 ff. *ἡμεῖς γάρ, ὦ πάντες ἀστοί, λόγων κατάρχομεν, — τῇ πόλει χρησίμων*), spricht von den Angelegenheiten des Staates und wird nur eben durch die Parteistellung, die er im Stücke hat, bald vom Eifer fortgerissen und tobt dann in seinen beiden Halbchören gegeneinander. Auch braucht man nicht mit Droysen anzunehmen (p. 182), dass hier die sonst üblichen Stücke der Parabase nicht vorhanden wären. Das zu Grunde liegende Metrum sind die trochäischen Tetrameter, die z. B. in der zweiten Hälfte des ersten Theils (626—635) und demgemäss auf dieselbe Weise in dem entsprechenden zweiten ganz intakt und regelrecht sind, während sie frielich in der ersten Hälfte mehrere synkopirte Thesen aufzuweisen haben; ungefähr dasselbe Verhältniss ist auch in den sich wieder entsprechenden letzten beiden Theilen. Der Theil der Parabase nun, in welchem einestheils die trochäischen Tetrameter stehendes Metrum und andererseits die Staatsangelegenheiten stehende Thema sind, ist ja das Epirrhema, und so möchten wir annehmen, dass wir hier als erste Parabase von V. 614—705 zwei Arten Epirrhemas mit entsprechenden Antepirrhemas hätten, nämlich: Erstes Epirrhema von V. 614—635 nebst er-

stem Antepirrhema von 636—657, zweites Epirrhema von V. 658—681 = 682—705. Sollte es dann auffällig sein, dass gleich die erste Parabase in so eigenthümlicher Weise unvollständig ist, während wir doch sonst zu Anfang vollständige Parabasen fanden, so bedenke man, wie schon oben erinnert, dass hier der Chor schon bis zu jener Par. anhaltend thätig mit gewirkt hat, so dass es ganz passend ist, ihm nachher in derselben nicht auch noch alle 7 Theile einer vollstän- Parabase beizugeben.

Im zweiten Episodion von V. 706—780 zeigen sich die Folgen des grossen Entschlusses. Das weibliche Geschlecht vermag selbst ihn nicht durchzuführen; Lysistrata erzählt betrübt, wie schon manche der jungen Damen auf allerhand Weisen desertirt sind, um der schrecklichen Enthaltsamkeit zu entfliehen, und der vorliegende kurze Akt führt uns noch einige solcher liebebedürftigen Jüngerinnen der holden Aphrodite vor, welche unter allerhand lächerlichen Vorwänden Urlaub haben wollen. Nur mit Hülfe eines von L. vorgetragenen Orakelspruches sind sie schliesslich zum Ausharren auch ferner zu bewegen, in welchem verkündet wird, dass diejenigen, welche nicht ausharren, den fraglichen Freuden überhaupt entsagen müssen, dass aber die Ausharrenden nachher mit um so grösserem Genusse von Zeus werden belohnt werden. Darauf geht Lysistrata mit den übrigen Frauen ab, die Bühne wird wieder von Schauspielern leer, und das folgende Chorikon ist antistrophisch.

Prüfen wir nun jenes Chorikon, so zeigt sich zwar, wie gewöhnlich an solcher Stelle, unmittelbare strophische Responsion, doch der Inhalt weicht von dem bisher Ueblichen wieder in so fern ab, als der erste Halbchor so gut wie der zweite bald wieder aus der Rolle fallen und beide zum Beschlusse ihres Vortrages ein paar Worte durch eins ihrer Mitglieder mit einem vom Gegenchor wechseln lassen. Ausserdem hängt der Inhalt zwar mit der Handlung des Stückes nicht unmittelbar zusammen, jedoch nimmt der Chor auch hier wieder, wie bei der ersten Parabase, zu sehr auf seine Parteistellung Rücksicht; der erste Halbchor erzählt zwar von einem jungen Herren, Melanio, der mit dem Stücke gar nicht in Konnex steht, und man denkt nun,

es werde auf irgend eine Verspottung hinauslaufen Doch nein! Von diesem Melanio wird schliesslich weiter nichts gesagt, — und das war die Pointe! — als dass er ein abgesagter Feind des schönen Geschlechts gewesen sei; wobei denn der Chor versichert, dass dies ihm ebenso gehe. Er benutzt also diesen Zwischenakt, um auch hier seiner feindseligen Stimmung gegen die schon während der Handlung in den beiden vorhergehenden Akten von ihm übel angesehenen Frauen Luft zu machen. Ganz ebenso verhält es sich mit der Gegenstrophe. Die Weiber erzählen zwar nicht — um den Gegensatz vollständig zu machen — von einem Weibe, das aus Hass gegen die Männer sich des Umgangs derselben absichtlich gänzlich enthalten habe, — denn das kommt nicht vor —, aber sie berichten von einem andern Manne, von Timon, der nun im Gegensatze zum Melanio das männliche Geschlecht wegen seiner Schändlichkeiten gründlich gehasst und geflohen hat. Nach allem liegt es demnach nahe, hier an die Stasima der Tragödie zu denken und den vorliegenden Chortheil ein Stasimon aus diesem Grunde zu nennen. Da jedoch weder Herr Melanio noch Herr Timon zum Stücke gehören, und in einem tragischen Stasimon doch solche fremde Persönlichkeiten nicht vorkommen, und da man ferner das von diesen beiden Herrn Erwähnte mit den sonst üblichen Verspottungen etwas in Analogie bringen kann, so finden wir hier kein Bedenken, eine parabatische Ode und Antode anzunehmen, so dass wir also hier die zweite Parabase von Vers 781—828 hätten, bestehend aus Ode und Antode (781—804 = 805—828).

Das dritte Episodion (V. 829—1013) führt die Versöhnung des männlichen Geschlechtes von Seiten der Weiber in der raffinirten Scene zwischen dem höchst liebedurstigen Beischlafiden Kinesias und seiner schalkhaft boshaften Frau Myrrhina vor. Diese Scene ist bei V. 979 beendigt, und die Schauspieler treten sämmtlich ab, die übrigen früher und Kinesias zuletzt. Hier hätte nun ganz passend ein Zwischenakt eintreten können, da nachher die Spartanerherolde auftreten, indessen Ar. hat dies nicht gethan, und nöthig war es am Ende nicht. Wir müssen also hier nach Analogie unserer modernen Dramen hier eine zweite Scene innerhalb des Episodions an-

nehmen, indem nach dem Abtreten des Kinesias unmittelbar darauf die Spartanerherolde mit dem Probulos erscheinen. Erstere tragen die Spuren der Enthaltsamkeit der Spartanischen Frauen im ragenden Phallus an sich und kommen deshalb, um mit den Athenern einen Vertrag zu schliessen. Das Strategem der Weiber zeigt also hier den gewünschten Erfolg; der athenische Probulos sieht den Drang der Dinge ein und ist bereit, die Vorkehrungen zu einem Vertrage zu treffen. Darauf wird die Bühne wieder leer, und das Episodion findet bei V. 1013 sein Ende.

Das folgende Chorikon hat wieder eine grosse Eigenthümlichkeit, indem vor Beginn des eigentlichen antistrophischen Chorliedes bei Vers 1043 die beiden Halbchöre gewissermassen zur Fortsetzung des Stückes sich einander wieder etwas beschimpfen; das Metrum sind die trochäischen Tetrameter des Epirrhema, doch ist weder der Inhalt einem Ep. angemessen, noch auch ist in diesen Versen irgend eine dann nöthige Responsion zu entdecken. Wir müssen also diese Verse bis V. 1043 als ein Parergon ansehen und können erst bei V. 1044 unsere Untersuchungen über das Zwischenaktslied beginnen. Die antistrophische Responsion findet hier statt, das Metrum erinnert an die ganz in Päonen gedichtete Strophe der ersten Parabase der Acharner (deshalb einzig in ihrer Art, cf. Rossb. 3, p. 548); doch wechselt hier „der fünfzeitige päonische Takt mit dreizeitigen triplasischen Takten“, „ein Grundgesetz der Bildung dieser Strophen bei Aristophanes“. Da nun ausserdem in diesem Chorikon spottend der Karystier, der Bewohner des Euböischen Karystos, gedacht wird, und da gleich zu Anfang von den *πολῖται* geredet wird, so tragen wir auch hier kein Bedenken, eine parabatische Ode nebst Antode anzunehmen und haben also hier die d r i t t e P a r a b a s e von V. 1043—1072, bestehend aus O d e (1043—1058), und A n t o d e (1059—1072). Wohl zu bemerken ist hier noch, dass bei dieser Parabase der gesammte Chor sich vereinigt hat und nicht mehr als Chor der Männer und Chor der Weiber agirt; denn V. 1042 wird ausdrücklich gesagt: *ἀλλὰ κοινῇ συσταλέντες τοῦ μέλους ἀρξώμεθα.* Es ist eben vorher schon eine Art Aussöhnung erfolgt. Da bei

V. 1073 die Gesandten von Sparta in Sicht sind und erwähnt werden, so gehören die folgenden beiden Verse schon zum folgenden Episodion.

Das vierte Episodion (V. 1073—1187) enthält die wirkliche Aussöhnung zwischen den herbeigekommenen Spartanerherolden und den Athenern unter Vermittlung der Lysistrata. Nach Feststellung der Friedensbedingungen werden die Männer auf die Burg zu den Weibern zu Gast geladen, um dort den Vertrag zu beschwören; dann kann jeder mit seiner Frau nach Hause gehen. Alle gehen ab, das Episodion endigt, und es folgt das der 3. Parabase genau entsprechende Chorikon, das wir also als vierte Parabase (V. 1188—1215) annehmen, bestehend aus Ode (V. 1188—1205) und Antode (V. 1206—1215), in welcher dem Publikum, namentlich den armen Leuten, die Erlaubniss ertheilt wird, sich aus den Häusern der Betreffenden alle möglichen Geschenke an Kleidung und Viktualien mit Säcken, Kiepen, Ranzen etc. zu holen.

Die Exodus V. 1216 und mit ihr das Stück schliesst mit einem Freudentanze der Spartaner und Athener sammt ihren Frauen zu Ehren der Götter.

Wir haben also in der Lysistrata 4 Episodien und ebensoviel Chorika gefunden, die wir wenigstens annäherungsweise als Parabasen bezeichnen können, wenn wir sie auch in unserem später aufzustellenden Kataloge nicht mit anführen dürfen. Erstes Episodion von V. 386—613, zweites Episodion von V. 706—780, drittes Episodion von 829—1013, viertes Episodion von 1073—1187; (Erste Parabase von 614—705, bestehend aus 2 Arten Epirrhemas mit entsprechenden Antepirrhemas, zweite Parabase von V. 781—828, dritte Parabase von 1043—1072, vierte Parabase von 1188—1215, alle 3 letzten jede bestehend aus Ode und Antode).

8. Die Thesmophoriazusen.

Tendenz des Stückes ist Verspottung des Dichtergreises Euripides, der damals gerade ausserordentlich thätig für die Bühne war. Warum gerade ihn Ar. mit so hartnäckiger Consequenz und so ausgesucht boshafter Schärfe zum Gegenstande seines Gespöttes macht, liegt nicht allein in den Neuerungen, die sich dieser Dichter hinsichtlich der äussern Gestalt der Dramen, sowie hinsichtlich ihrer innern Motivirung und der Behandlung des Chores erlaubte, sondern namentlich in den neuen Lebensanschauungen und Philosophemen, die derselbe in politischer wie religiöser Beziehung in jenem vorbrachte. Solche Neuerungen waren hinreichend, den Eifer des Komikers im höchsten Grade zu erregen, der die Schäden seiner Zeit nicht in ihren wahren Ursachen zu erkennen vermochte, sondern dafür fälschlich Leute verantwortlich machte, die eben nur Kinder dieser Zeit waren. Wie gründlich verkehrt und ungerecht in solchen Fällen seine Beurtheilnng war, haben wir schon bei Besprechung der Wolken in Betreff des Sokrates gesehen; hier könnten wir ähnliche Bemerkungen machen, doch müssen wir uns dies auf eine gelegenere Zeit versparen. Dass Ar. den Euripides auf das Unbarmherzigste verfolgt, entgeht niemandem, der, möchten wir sagen, auch nur ein Stück unseres Dichters gelesen hat. Weder Sokrates noch Kleon werden mit solcher Leidenschaft und mit so bitterer Schärfe stets angegriffen; selbst da, wo niemand an Eur. denkt, überraschen uns oft genug die beissendsten Seitenhiebe gegen diesen Mann. Während nun in den andern bisherigen Stücken diese Polemik mit grosser Virtuosität nebenbei betrieben wurde, hat sich im vorliegenden Drama der Dichter einmal das Wohlbehagen bereitet, den grossen Tragiker in einem besondern Stücke als Hauptperson recht gründlich zu bearbeiten.

Im Prologus (—240) wird Euripides in grossen Aengsten vorgeführt; er hat in Erfahrung gebracht, dass die von ihm so oft in seinen Dramen geschmähten Weiber bei Gelegenheit des Festes der Thesmophorien aus Rache über seinen Tod abstimmen wollen. Er will erst den einem Weibe ziemlich ähnlichen Dichter

Agathon verleiten, als Weib verkleidet sich dort einzuschleichen und für ihn zu sprechen; nachdem jedoch dieser es abgeschlagen, gibt sich schliesslich der Schwager des arg Bedrohten, Mnesilochus, dazu her, den gefährlichen Auftrag zu übernehmen. Nachdem nun einige höchst schmerzhafte Absengungen und Abrasirungen an verschiedenen Theilen seines Körpers vorgenommen worden sind, damit er einem Weibe ähnlicher werde, und er ferner passend auskostumirt ist, begiebt er sich auf den Weg zum Feste im Tempel der beiden Göttinnen. Bei V. 294 langt er an, und es beginnt die in ihrer Responsion verderbte Parodus 241—371, in welcher die Weiber auf Aufforderung der Heroldin zur Einweihung des Festes zu den Göttern beten. Der Chor befindet sich dabei auf der Bühne, also eine neue Eigenthümlichkeit (cf. über diese Parodus ausser Hornung p. 16 besonders Schönborn a. a. O. p. 302 ff.).

Im ersten Episodoion, V. 372—784, wird als Tagesordnung die Bestrafung des Euripides wegen schwerer Beleidigung des weiblichen Geschlechtes angegeben. Zwei Frauen führen die Schuld des Dichters weiter aus, die dritte, unser Mnesilochus, nimmt ihn in Schutz, indem er dummer Weise zur Entschuldigung des Dichters behauptet, die Weiber seien noch viel schlechter als Euripides sie darstelle, und führt von sich selbst die Beispiele in puncto puncti an, die allerdings auch nicht den geringsten Schatten der Moralität für das weibliche Geschlecht übrig lassen. Ein Sturm der Entrüstung beginnt natürlich unter den Damen, doch Mnesilochus ist unerschöpflich in Citaten, die durch den jedesmal dadurch erregten Zorn der Beschuldigten beglaubigt werden; es hätte noch zu wer weiss was für Scenen kommen können, wenn nicht plötzlich der weibische Klisthenes, der auch als Weib angemeldet wird, erschiene, um mitzutheilen, dass Euripides einen alten Mann als Spion verkleidet zur Versammlung gesandt habe. Das Verbrechen war schwer; ein Mann durfte die erhabenen Mysterien der Damen durch seine Gegenwart nicht entweihen, — dass Kleisthenes kommt, verschlägt nichts, denn der ist auch weiter nichts als ein Weib —, Mnesilochus sucht zwar die Nachricht zu dementiren, indessen natürlich ohne Erfolg, und es wird beschlossen,

jede Frau nach ihrem Namen zu befragen, damit man sicher entdecke, wer der verkappte Mann sei. Mnesilochus sucht zu entschlüpfen, doch er wird daran verhindert; er soll sich legitimiren, doch er nennt unsinnige Namen, und niemand kennt ihn als Weib. Da heisst es, ihn nackt auszuziehen, dann wird sich zeigen, wes Geschlechts er ist. Die lächerliche Procedur geht vor sich, Mnesilochus kann seine Männlichkeit nicht verhehlen und verbergen, er wird also überführt, und Kleisthenes eilt nun von dannen, um die Sache den Prytanen anzuzeigen; während dessen soll Mnesilochus streng bewacht werden. Mit 654 geht Kleisthenes ab, und Nesemann nimmt hier das Ende eines Episodions an; zwar ist die folgende Chorparthie nicht antistrophisch, indessen N. entschuldigt dies (p. 4) damit, dass diese Lieder graviora und ponderosiora wären, als dass sie mitten in einem Episodion vorkommen könnten; dass sie nun nicht antistrophisch seinen (nämlich 655 ff., 947 ff., 1136 ff.), komme daher, weil der Chor in der jedesmaligen Aufregung und lebhaften Bewegung das rythmische Gesetz vergessen habe. Er sagt nämlich: Quodsi neque stropham habent neque antistropham, in eo videtur explicandum, quod chorus ingenti laetitia commotus alacrique indulgens saltationi in coeptum rhythmorum metrorumque ordinem redire, ut par est, omnino obliviscitur. Beide Gründe scheinen indessen etwas bedenklich; letzterer in hohem Grade. Nur in den Vögeln haben wir uns einmal aus ganz speciellen unbweisbaren Gründen gezwungen gesehen, trotz fehlender unmittelbarer Responsion einen Zwischenakt an der betreffenden Stelle anzunehmen. Prüfen wir, ob das hier auch der Fall ist. Keineswegs. Dort war der Inhalt des betreffenden Chorikons einem Zwischenaktsliede ähnlich, hier durchaus nicht; die Weiber suchen während des Tanzes nach, ob etwa noch ein anderer Mann sich irgend wo versteckt habe; das hängt genau mit dem Stücke zusammen. Ferner war dort aus inneren Gründen ein Zwischenakt nöthig, hier nicht, denn die Schauspieler ausser Kleisthenes bleiben auf der Bühne, vor allem Mnesilochus selbst, und das allein verbietet schon einen Zwischenakt. Wir sehen hier schon, dass nicht allein kein Zwischenakt nöthig, sondern dass im Gegentheil kein solcher möglich

ist. Was nun ferner die antistrophische Responsion betrifft, so ist die nicht etwa, wie N. meint, unterlassen, sondern sie ist (nach Rossb. u. W. 3, p. 129 und 30) allerdings vorhanden gewesen, und zwar entsprechen sich 667—686 = 707—725. Die ganze Stelle ist nur, wie schon die Parodus, stark verderbt und in der Antistrophe namentlich vielfach interpolirt. Dieser Umstand nun, dass nämlich sich wirklich Responsion findet, jedoch so, dass die Antistrophe nicht unmittelbar auf die Strophe folgt, macht begreiflicherweise die Sache für N. weit bedenklicher, als wenn sich, wie er meint, gar keine Responsion fände. Nach allem ist also eigentlich kein Grund für einen Zwischenakt vorhanden, aber mehrere sehr gewichtige gegen einen solchen, und da ist es denn gar keine Frage, dass wir hier die N.'sche Ansicht verwerfen müssen und hier nicht im entferntesten an einen Zwischenakt denken können. Auch geht ja die Handlung gleich weiter; noch während des Tanzes hat Mnesilochus einer Frau ihr Kind entrissen und will es tödten, falls man ihn nicht frei lässt. Man will ihm stark zu Leibe, deshalb zieht er das Kind zum Opfertode aus und entdeckt nun einen Weinschlauch — eine neue Blamage für das weibliche Geschlecht —; die Mutter will wenigstens des Kindes Blut auffangen, doch Mn. trinkt den dem Schlauche entströmenden Wein selbst aus dem dargereichten Becher. Die unglückliche Mutter eilt nun dem Kleisthenes nach, um den Prytanen die neue Unthat zu melden. Für Mn. wird die Sache immer unangenehmer, denn die strafende Hand der Gerechtigkeit muss nun bald erscheinen. Er sinnt auf Rettung, Eur. soll kommen, ihn zu befreien; doch wie soll er benachrichtigt werden? Da fällt ihm aus dem „Palamedes“ des Dichters ein, wie dem Vater jenes Helden durch beschriebene über Bord geworfene Ruder Nachricht von dem Geschick seines Sohnes hat zugestellt werden sollen. Die Ruder fehlen ihm nun zwar, doch er nimmt seine Zuflucht zu den Götterbildern; er beschreibt die einzelnen hölzernen Tafeln und wirft sie über die Bühne, worauf dann die Parabase beginnt, vom Scholiasten und allen andern als solche anerkannt. — Dabei muss jedoch noch rücksichtlich des Mn. einiges bemerkt werden, da es scheint, als ob er mit seiner

Wächterin bei jener anwesend sei; also ein Schauspieler auf der Bühne während eines Zwischenakts. Schönborn stellt da (p. 306) die empfehlungswerthe Vermuthung auf, Mn. habe sich mit seiner Duenna wohl während der Parabase den Augen des Publikums entzogen, indem er im Gebüsch am Tempel verschwunden sei. Sch. sagt folgendes über diese ganze Frage: „Da die Bühne beim Anfange der Parabase (784) leer sein „muss, so muss auch der Chor sich vor derselben von dort „entfernt haben. Dies geschieht bei und nach V. 667 (?, wohl „etwas später, denn der Chor spricht ja bei V. 727 noch), als „die Frauen sich zerstreuen, um nachzuspüren, ob noch ein „Mann sich irgendwo befinde. Von den Schauspielern sind Mika, „die Blumenhändlerin, schon früher fort gegangen, der den Herold „spielende Schauspieler noch früher; Kritylla zieht sich wohl „in den Tempel zurück; Mnesilochus und die ihn bewachenden „Frauen entziehen sich dem Anblicke der Zuschauer, indem „jener πίνακες auflesend am Tempel vielleicht im Gebüsche „verschwindet.“ — Der Chor beginnt nun seine Parabase mit der Bemerkung, dass die parabatische Bewegung von ihm gut ausgeführt sei (V. 785): ἡμεῖς τοίνυν ἡμᾶς αὐτὰς εὖ λέξωμεν παραβᾶσαι; der Chor hat also seine Stellung verändert, während der letzten Worte des Mn., der während dieser seine Tafeln nach allen Seiten hin über die Bühne wirft. Wir haben also hier den oben bei Besprechung des Kommations (I, p. 42) schon erwähnten einzig in seiner Art dastehenden Fall, dass auch die Schauspieler das Kommation übernehmen können, denn die Verse des Mnesilochus dienen hier als Kommation, während welches ja der Chor seine zur Parabase nöthige Stellung einnimmt. Wir haben hier also eigentlich eine Parabase ohne Kommation; es ist dies die erste Parabase von V. 785 — 845, bestehend aus der eigentlichen Parabasis — 813 Pnigos — 829 und Epirrhema — 845. Dass diese erste Par. nicht vollständig ist, erklärt sich wieder aus dem Umstande, dass hier der Chor schon vorher zu viel als stark mit am Stücke Betheiligter mitgewirkt hat.

Nach Beendigung der Parabase tritt Mnesilochus mit seiner Wächterin etwa durch die linke Nebenthür (Sch.) wieder

auf und versucht es nun, da der Palamedes nichts geholfen, mit der „Helena“ des Euripides, indem er den Gatten Menelaus ruft. Dies wirkt; Euripides kommt als schiffbrüchiger Menelaus kostumirt; sie feiern eine rührende Erkennungsscene, und Euripides will eben den Mnesilochus entführen, da kommt der Prytane, und Euripides muss fliehen. Der Prytane bringt als Urtheil des Raths den Befehl, den Mnesilochus zu fesseln und an den Pranger zu stellen. Der Bogenschütze soll ihn hineinführen (V. 930: εἰςάγων), ihn in dem Strafholze festbinden, und ihn dann auf der Bühne (ἐνθαδὶ) als am Pranger stehenden Verbrecher bewachen. Er soll also zunächst mit ihm die Bühne verlassen, wie auch Sch. (p. 306) annimmt. Darauf geht der Prytane ab, und da nun auf seinen Befehl Mnesilochus und der Bogenschütze auch abgehen, so wird die Bühne leer. Es folgt ein grösseres Chorikon mit Tanz und, was die Hauptsache, mit antistrophischer Responsion, auch wird der arme Pauson in demselben verspottet, während sonst im allgemeinen nach Art der Ode die Götter verherrlicht werden. Die antistrophische Responsion lässt sich freilich nur nachweisen von 959—984, indessen genügt dies schon, und man kann in den übrigen Versen vor und nach den eben citirten wegen vorhandener Verderbnisse die Responsion als zerstört betrachten. Nach allem hindert uns nichts, hier die zweite Parabase anzunehmen von V. 947—1000, bestehend aus einigen Oden und Antoden (959—961 = 962—965 = 966—968. 969—976 = 977—984). (Fritzsche, Thesm. p. 388 ff. hat die Responsion bis zu Ende der Parabase durchzuführen versucht). Das zweite Episodion würde sich also, da ja hier alle Bedingungen zu seinem Schlusse da sind, von 846—946 erstrecken.

In den folgenden Versen will Nesemann noch einmal bei V. 1136 ein Episodion schliessen; das betreffende Chorikon (V. 1136—1159) scheint zwar auf den ersten Blick nicht antistrophisch zu sein, und Bergk (p. 163) nimmt dies auch nicht an; indessen schon Reisig (conj. in Ar. p. 302 ff.) hat die Responsion herzustellen versucht, und nach ihm haben andere das gebilligt. Der Inhalt hat mit dem Faden des Stückes nichts zu schaffen, denn es werden die Pallas, die Herrscherin von Athen, und die bei-

den Thesmophoren besungen nach Art der parabatischen Oden und Antoden in der vollständigen Parabase. Auch verbietet der Gang der Handlung keinen Zwischenakt. Euripides tritt nämlich bald nach Beginn des neuen Akts als Perseus, dann als Echo, dann wieder als Perseus auf, um den Mn. zu befreien, doch lässt sich der Scythe nicht bethören, und so muss denn endlich Euripides bei V. 1132 unverrichteter Sache wieder abziehen, um sich zu einem neuen Plan zu rüsten: (ἀλλ' ἄλλην τινὰ τούτῳ πρέπουσαν μηχανὴν προςοιστέον). Damit er nun Zeit gewinne zum Wiederkommen, ist ein Zwischenakt ganz passend. Zwar können wir aus dem einen Grunde dies hier kaum annehmen, da Mn. und sein Wächter nicht abtreten, sondern ersterer immer angefesselt im Hintergrunde stehen bleibt und der andere bei ihm; da jedoch sonst alles auf einen Zwischenakt hindrängt, so sind wir hier in der seltenen Lage, trotz des eben erwähnten Umstandes doch das Ende eines Episodions annehmen zu müssen. Aristophanes hat sich hier eine grosse Ausnahme von der Regel erlaubt; er hat uns einen Zwischenakt aufgetischt, während 2 Schauspieler auf der Bühne zurück bleiben. Wir haben also als drittes Episodion die Verse 1001—1135 gefunden, gefolgt von der dritten Parabase V. 1136—1159 bestehend aus einigen Oden und Antoden, und zwar 1136—1139 Parodus, erste Strophe 1140—1142, Mesodus 1143—1144, erste Gegenstrophe 1145—1147, zweite Strophe 1148—1154, zweite Gegenstrophe 1155—1159 (Fritzsche a. a. O. p. 517 ff.).

In der nun folgenden Exodus tritt sofort Euripides mit einer Flötenbläserin und einer Tänzerin wieder auf und bietet zunächst dem Chor Schlichtung des Streites an, indem er verspricht, nie die Weiber wieder zu schmähen, falls sie den Mn. loslassen. Der Chor geht gern auf den Frieden ein, doch hinsichtlich des Mn. verweist er den Euripides an den Scythen. Dieser wird nun durch die Reize der Tänzerin so berückt, dass er schliesslich mit ihr abgeht; dies benutzt Euripides, um den Mn. schnell zu lösen und mit ihm eiligst zu verschwinden. Der Scythe kommt wonnetrunken zurück; da sieht

er, was geschehen; der Chor räth ihm, die beiden zu verfolgen, er rennt fort, und der Chor zieht auch ab.

Wir haben also in den Thesmophoriazusen 3 Episodien mit 3 Parabasen gefunden: Erstes Episodion von 372—784, erste Parabase von 785—845, bestehend aus Kommation, Parabasis, Pnigos und Epirrhema; zweites Episodion von 846—946, zweite Parabase von 947—1000, bestehend aus einigen Oden nebst den entsprechenden Antoden; drittes Episodion von 1001—1135, dritte Parabase von 1136—1159, wiederum aus einigen Oden und Antoden bestehend, mit der einzigen Eigenthümlichkeit jedoch, dass 2 Schauspieler während derselben auf der Bühne als stumme Zuhörer zurückbleiben.

---

9. Die Frösche.

Tendenz des Stückes ist wiederum Geisselung des Euripides und zwar in sofern, als er als Urheber, nicht allein des Verfalls der Dichtkunst, sondern auch überhaupt der jetzt verdorbenen Zeit hingestellt wird, im Gegensatz zu dem alten Aschylus, dem Träger jener alten einfachen, unschuldsvollen und heiligen Zeit; also hier wieder das Thema von der guten alten Zeit. Wenn wir nun hier die Spitze und Tendenz des Stückes als gegen Euripides gerichtet angeben, so ist damit selbstverständlich weder hier noch auch bei der Tendenzangabe anderer Stücke damit behauptet, dass nun das ganze Stück sich hier z. B. mit der Hauptperson Euripides fortwährend beschäftige, als derjenigen Persönlichkeit, um die sich alles Uebrige dreht. Wollte man so strenge Anforderungen an eine solche Angabe des Zweckes, der Tendenz eines Stückes richten, so dürfte es bei der Komödie bedenklich sein, überhaupt von der Tendenz eines Stückes zu sprechen. Man muss also hierbei sich gefallen lassen, dass überall Episodien eingeflochten werden können und dann aus der Regellosigkeit und oft scheinbaren Planlosigkeit doch irgend eine Pointe, die mitunter dem Dichter mehr unbewusst und instinktmässig vorschwebt, erkennen.

So besteht z. B. in den Thesmophoriazusen, wie Nesemann bemerkt (p. 10) das Argument des ersten und zweiten Episodions in einer Geisselung des weiblichen Geschlechts, ohne dass Euripides dabei jemals auftritt, und dadurch ist das ganze Stück, durch die beiden, durch die erste Parabase getrennten, Argumente in zwei Theile getheilt, so dass Nesemann sagt, das Stück habe 2 Argumente: Die Verspottung der Frauen und die des Euripides; nichtsdestoweniger aber muss auch Nesemann gewiss uns zugestehen, dass, wenn man den Zweck, die Tendenz des Stücks angeben will, man da mit Recht das Ganze als gegen Euripides gerichtet angiebt, aber mit der Bemerkung, dass hier sowie in allen anderen Komödien auch grössere oder kleinere Episodien andern Inhalts, überhaupt vielfache Parerga gelegentlich vorkommen; so sind ein Beispiel solcher vervielfachter Motive die „Vögel“, während wir bei den „Rittern“ das Gegentheil anmerkten. So weist Nesemann auch in den Fröschen verschiedene Argumente nach; dennoch wird unsere obige Angabe richtig sein, dass nämlich das vorliegende Stück zum Zweck habe, den Euripides als Repräsentanten, ja als Urheber der ganzen damaligen Zeit, nicht etwa allein des damaligen Standpunktes der Dichtkunst, an den Pranger zu stellen. (cf. Bohtz de Aristoph. Ranis dissertatio, Gotha 1834). Soviel über die etwas misslichen Angaben der Tendenz eines Stückes; es ist dies eine von den Fragen, über die sich viele Bemerkungen machen lassen, die man jedoch selten überzeugend beweisen kann.

Die Polemik gegen Euripides ist sehr fein angelegt. Der Theatergott Dionysos hat in der Schlacht bei den Arginusen die „Andromeda“ gelesen und dabei eine solche Sehnsucht nach dem damals schon entschlafenen Dichter Euripides bekommen, dass er beschliesst, ihn à la Herkules aus der Unterwelt wieder in die Menschheit zurückzuholen, damit die Bühne nicht ganz verwaise, denn Sophokles und Aeschylus fehlen ja auch.

Der Prologus beginnt also mit dem Auftreten des Dionysus und seines Sclaven Xanthias, beide im Begriff, die Reise nach der Unterwelt anzutreten. Sie kommen unter lebhaften Gesprächen höchst komischer Art sehr bald an die Thür

des Herkules; bei diesem erkundigt sich Dionysos nach dem Wege in die Unterwelt, da ja Herkules denselben des Cerberus wegen neulich gemacht hat. Nachdem Dionysus das Nöthige erfahren, nimmt er Abschied, und die Fahrt geht weiter. Sie kommen bei Charon an; Dionysos setzt sich zur Ueberfahrt ein, doch Xanthias als Sklav muss zu Fuss um den See herumpilgern, da er die Seeschlacht nicht mitgemacht hat. Während der Ueberfahrt lassen die Frösche des Sumpfes ihr melodisch Lied ertönen, welches Brekekekex koax koax ja den Namen des Aristophanes auch in den weitesten Kreisen bekannt gemacht hat. Die Frösche sind, nebenbei gesagt, nicht sichtbar, sondern werden als Parachoregema hinter der Bühne nachgeahmt (Schol. 209) und zwar natürlich der Einfachheit wegen von denselben Leuten die nachher die Eingeweihten darstellen. Nach der Ueberfahrt finden sich sogleich Dionysus und sein Sklave wieder zusammen, bestehen noch ein Abenteuer mit der schrecklichen Empuse, bei welcher Gelegenheit sich der hohe Muth des Dionysus zeigt, und hören dann die Flöten des Chors der Eingeweihten, welche dicht am Wege bei Plutos Thor wohnen. Dieselben erscheinen alsbald auf der Bühne, und damit beginnt die in ihren Einzelnheiten so höchst schwierige Parodus.

Dass überhaupt die Parodus hier bei Vers 324 und nicht etwa bei V. 209 mit dem Froschgequak beginnt, versteht sich bei nur oberflächlichem Einblick so sehr von selbst, dass weitere Beweise nicht nöthig sind; es genügt einfach, auf den Scholiasten hinzuweisen, der, wie wir eben anführten, ausdrücklich bemerkt, dass die Frösche nicht sichtbar sind und durch ein Parachoregema vertreten werden (s. oben und Hornung p. 12). Wohl aber beruht die eine Schwierigkeit dieser Parodus darin, dass der auftretende Chor die übliche Anzahl von 24 Mitgliedern bedeutend zu überschreiten scheint, denn er besteht, wie wir aus 397—413 sehen, aus Greisen, Jünglingen, Frauen und Jungfrauen; später bei V. 440, ziehen die Frauen und Mädchen ab, und der männliche Theil bleibt für die Dauer des Stücks zurück, wie er denn auch bei V. 597 mit ὦνδρες angeredet wird (Schönborn p. 357); diese Männer bilden also den eigentlichen Kern des Chors und sind daher offenbar ihrer 24

gewesen; wie sehr nun die Zahl der Mitglieder des Chors durch das mit auftretende weibliche Geschlecht vermehrt sei, dürfte sich eben so schwer ermitteln lassen, wie es eine grosse Anomalie ist. Doch haben wir weder diese Frage noch auch die zweite zu erörtern, dass nämlich offenbar dieser Chor der Mysten gar nicht durch die Parodus, sondern von der Scene her auftritt; unsere Aufgabe ist es, den Inhalt und die äussere Form dieser Parodus etwas näher in's Auge zu fassen, da nicht ungewichtige Stimmen in derselben haben eine Art Parabase auffinden wollen. Der Anfang der Parodus hat zwar nichts Aussergewöhnliches, denn er besteht aus Strophe und Gegenstrophe (324—336 = 340—353), mit Zwischenfügung einiger Worte der Schauspieler (337—339) wie wir dies auch in den „Wolken" und „Vögeln" gefunden haben. Während man aber nun erwartet, dass bei V. 353 die Parodus zu Ende sei, dass beim folgenden Verse das erste Episodion beginne, tritt statt dessen der Koryphäus auf und recitirt ein längeres anapästisches System. An und für sich sind nun solche Eintrittsanapäste etwas ganz gewöhnliches; in den meisten Aeschyleischen und den ältesten der erhaltenen Sophokleischen Stücke bilden den ersten Theil der Parodus die den einziehenden Chor geleitenden Anapäste. Die ältere Tragödie nämlich pflegte den Chor gleich bei seinem Eintritte in majestätischen Zügen die Orchestra durchschreiten und die Thymele umwandeln zu lassen, zu welcher Procession tactangebend die Anapästen des Chorführers ertönten (Rossb. p. 101). Nicht so ist es aber mit der Komödie; ihr mussten die tragischen Eintrittsanapäste fremd bleiben, und so findet sich dergleichen eben nur in unserer Stelle und in den die Parodos einleitenden Worten des Sokrates in den „Wolken" V. 263, welche Stellen auch beide gleichen Anfang haben: *Εὐφημεῖν χρή*. Dass sich nun hier diese Anapästen finden, ist an und für sich zwar eigenthümlich, doch liegt das Eigenthümliche nicht in diesen Anapästen, sondern in der Eigenschaft des Chors. Derselbe tritt hier nicht in seiner nachherigen Eigenschaft als der Handlung des Stückes folgender Chor auf, sondern als Chor der Mysten, eine Eigenschaft die er später ablegt; dass bei einem Aufzuge eines Chores der Mysten Anapäste vorkommen, ist nichts

Auffallendes, und so finden dieselben ihre Erklärung. Man hat schon längst darauf hingewiesen, dass während dieser Worte des Chorführers der Chor, der bei V. 353 in die Orchestra hinabgestiegen ist, nach Art jener alten Tragödie einen feierlichen Umzug um die Thymele hält, dass ferner die ganze Parodus (v. 329—459) — die deshalb auch nicht mit Kock (p. 35) bei V. 353 zu schliessen ist —, ein Konterfei theils jenes feierlichen Zuges nach Eleusis am 20. Boedromion zum Begehen der Mysterien liefern soll, und dass jene Anapästen des Chorführers weiter nichts als eine Nachahmung jener freilich schon am 15. B. verkündigten Πρόῤῥησις des Hierophanten sind. Dies würde alles nichts Auffälliges haben; es könnte ja ausnahmsweise 'mal eine solche Iakchosprocession statt der sonst üblichen einfachen Parodus eingeschoben sein. Aber man beachte nur den Inhalt schon dieser Anapäste; es ist ganz unverkennbar, dass der Chorführer sehr bald seine Eigenschaft als Hierophant vergisst, und mehr im allgemeinen von Ereignissen und Angelegenheiten im Athenischen Staatsleben spricht, ganz wie es die Parabase mit sich bringt. Hält man nun vollends noch hierzu die Spottoden von 416—430, in denen ganz nach Art der parabatischen Oden beliebige Leute, die gar nichts mit dem Stücke gemein haben, durchgehechelt werden, so wird es leicht begreiflich, wie man auf den Gedanken einer Parabase selbst an so ungewöhnlicher Stelle gekommen ist. Zunächst ist dies schon im Alterthume geschehen, denn der sog. Scholiast erwähnt zweimal, bei V. 354 und bei V. 416, eine στροφὴ καὶ εἴσϑεσις χοροῦ ἐπιῤῥηματική. Dieser Ansicht sind dann beigetreten Kannegiesser (a. a. O. p. 363), O. Müller (Rh. Mus. p. 346), Ranke (Leben des Ar. bei Meineke p. XLVII), C. Kock (p. 14 und 18), welche Gelehrten sich dafür aussprechen, dass wir hier aus obigen Gründen eine Parabase vor uns hätten. Dagegen kämpft u. a. Hornung (p. 13), indem er meint, erstens lasse sich aus keinem Umstande folgern, dass hier eine parabatische Wendung an die Zuschauer gemacht sei; dann könne hier keine Parabase Statt finden, da weder die Schauspieler abgetreten, noch auch eine Pause in der Handlung eingetreten sei; drittens fehle das, was einer regelrechten Parabase vor-

anzugehen und zu folgen pflege, das κομμάτιον und das μακρόν; endlich finde sich nie zu Anfang der Fabel eine Parabase, sondern erst dann, wenn die Handlung zu einem gewissen Abschluss gelangt sei. Was nun die letzten beiden Gründe betrifft, so vermögen wir dieselben nicht für genügend und beweisend anzuerkennen. Die Komödie erlaubt sich so viel Freiheiten, so viel Abweichungen von bestehenden Formen, dass eine Parabase ohne κομμάτιον und μακρόν gar kein Bedenken haben würde. Die Sache würde vielmehr, falls hier sonst Gründe für eine Parabase sprächen, so zu formuliren sein, dass, da hier eine solche ohne jene beiden Theile vorkomme, man diese beiden Theile nicht als stete und nothwendige Begleiter einer Parabase anzusehen brauche (cf. I p. 50). Dasselbe lässt sich vom ersten Theile des letzten Arguments sagen; allerdings ist uns bisher zu Anfang eines Stücks, oder, da dies ein zweifelhafter, unbestimmter Begriff ist, so sagen wir lieber im Sinne Hornungs, unmittelbar hinter einer Parodos, keine Parabase vorgekommen; indessen das beweist nichts für den vorliegenden Fall und schliesst keineswegs die Möglichkeit eines solchen Falles aus. Was dann die Pause und den nöthigen Abschnitt in der Handlung betrifft, so kann man recht gut hier einen Abschnitt annehmen, da Dionysos auf seiner Reise bis zum Ziele gelangt ist, nämlich bis zur Pforte des Aeakus, und eine Pause tritt durch diese Episode des mystischen Chores wirklich ein. Anders verhält es sich mit den beiden ersten Gründen. Allerdings wird nirgends erwähnt, dass eine parabatische Wendung an die Zuschauer gemacht sei. Freilich ist dies auch nicht nothwendig, denn, werden die Zuschauer angeredet, so versteht sich, wie wir weiter oben angeführt haben, von selbst, dass der Chor sich auch körperlich an die Zuschauer wendet, und das ist eben die parabatische Wendung. Die Frage lautet also genau genommen etwas anders; nämlich es handelt sich hier darum, ob der Koryphäus entweder, wie natürlich jeder, der hier an eine Parabase denkt, annimmt, die Zuschauer anredet, oder etwa jemand anders, eine Frage, die wir gleich erörtern werden. Sollte sich zeigen, dass, was von vornherein selbstverständlich erscheint, der Chorführer niemand anders hier anreden kann, als die Zuschauer, so wäre

auch der erste Grund Hornung's entkräftet; es bliebe dann noch der zweite, nämlich die Anwesenheit der Schauspieler, und dieser ist eigentlich der gewichtigste von allen, die Hornung beibringt, weil dergleichen gegen das Wesen der Parabase verstossen würde, und da fragt sich denn allerdings: Hat sich der Dichter noch sonst an irgend einer andern Stelle oder vielleicht öfter dieses Verstosses schuldig gemacht. Die Antwort darauf ist bekanntlich, dass Aristophanes dieses Gesetz streng beobachtet; nur einmal, in den Thesmophoriazusen, fand es sich durch ein Zusammentreffen verschiedener Umstände, dass bei der von uns angenommenen dritten Parabase von 1136—1159 zwei Schauspieler auf der Bühne als stumme Zuhörer gegenwärtig waren. Es wäre jedoch möglich, aus diesem einen Präcedenzfalle einen Einwand gegen die Unmöglichkeit einer Parabase auch an dieser Stelle zu machen; man könnte daraus auch für unsere Stelle die Zulassung einer solchen Abnormität finden. Erwägen wir demnach alle von Hornung vorgebrachten Gründe, so scheint es, um zu einem entscheidenden Resultate zu kommen, am zweckmässigsten und sichersten zu sein, wenn wir untersuchen, ob die Zuschauer wirklich angeredet sind oder jemand anders. Zuvor aber möchten wir noch einige Bemerkungen in Bezug auf die ganze Frage machen, wodurch dieselbe vielleicht schon von vornherein entschieden wird.

Dass man nämlich gegen eine Parbase an dieser Stelle gerechte Bedenken hat, ist wohl einleuchtend, doch müssen wir bekennen, dass wir in erster Reihe noch andere tiefergehende Bedenken gehegt haben, als Hornung sie anführt. Es wäre nämlich höchst eigenthümlich, wenn der Chor der Mysten hier eine Parabase vortrüge, wo derselbe den berühmten Iakchoszug nach Eleusis kopirt; später kann natürlich im Verlaufe des Stückes der Chor der Mysten eben so gut eine solche vortragen, wie der Chor der Vögel, Ritter, Wespen etc.; hier aber stellt der Chor etwas Bestimmtes dar, und hierbei wäre nur dann eine Parabase zulässig, wenn bei jener Iakchosprocession wirklich an eine Parabase zu denken wäre, wenn die Parabase etwas mit der Iakchosprocession gemein hätte, oder, um deutlicher zu sprechen, wenn die Parabase, wie sie nachher als integrirender Theil

der Komödie üblich war, in jenen Processionen ihren Ursprung hätte. Nun ist zwar, wie wir oben sahen, die Parabase der älteste Theil der Komödie; dass aber die Komödie und mit ihr die Parabase aus jenen jährlichen Processionen nach Eleusis entstanden sei, wird niemand behaupten wollen; wir haben ja oben gesehen, woraus sie entstanden. Mit jenen Ursprüngen der Parabase und der Komödie haben die Iakchosprocessionen weiter nichts gemein, als dass sie ebenfalls zu Ehren des Iakchos, des Dionysus, ausgeführt wurden. Aber, wird man einwenden, die Parabase ist ja faktisch da; dies beweisen am meisten jene Spottverse von 416—430, die sich ja in nichts von jenen Spottoden der Parabase unterscheiden; es ist also vom Dichter hier eine Parabase an die Procession eingeflochten, mag sie auch sonst derselben fremd sein. Dies alles müssten wir unbedingt zugeben, falls sich nicht herausstellte, dass auch bei jenen Iakchosprocessionen Verspottungen stattgefunden hätten. Dass sie auch dabei stattfanden, ist einestheils wahrscheinlich, eben weil es eine Procession zu Ehren des Dionysus ist, anderntheils ist es gewiss, da uns ja bestimmt von den Verspottungen und Neckereien erzählt wird, die der Mystenchor auf seiner Wanderung bei jener Brücke über den Cephissus bei Athen, die sog. *γεφυρισμοί* unternahm. Die Sache liegt also nun so. Jene Neckereien unterschieden sich in nichts von denen, wie sie bei den Ursprüngen der Komödie vorkamen, sie waren höchst wahrscheinlich jenen nachgeahmt; doch aus der völligen Gleichheit folgt nicht, dass beide derselben Sache angehören; die einen gehören immer zu der bestimmten Iakchosprocession nach Eleusis, die anderen zur Parabase; es können eben Sachen, die sich in der Parabase finden, auch anderwärts vorkommen. Fänden sich ganz dieselben Oden statt hier etwa am Ende des ersten Episodions, so müssten wir selbstverständlich sie als parabatisch bezeichnen; so sind sie ein integrirender Theil der Jakchosprocession, die zur Parodos gehört; es handelt sich hier also nur um eine Namenverschiedenheit; die Sachen sind gleich. — Ein zweiter Punkt ist nun jene Anrede des Hierophanten. Da auch eine solche zu jener Eleusinischen Feierlichkeit gehört, wenn sie auch nicht gerade bei

jenem Zuge zu geschehen pflegte, so liesse sich schon aus obigem auch hierfür die Bezeichnung Parabase abweisen. Doch wäre die Sache immer bedenklich, wenn hier wirklich eine Anrede an's Publikum stattfände und nicht der Chor mit als bei der Procession anwesendes Publikum figurirte, indem fingirt wurde, dass er zugleich mit die zuschauende Volksmenge repräsentirte; es waren ja auch bei demselben Mädchen und Frauen, die nachher abziehen müssen. Dass nun in der That hier nicht die Zuschauer, sondern der Chor vom Chorführer angeredet werde, hat man wirklich zu beweisen gesucht. Zunächst glaubt dies Hornung aus seinen oben angeführten Argumenten bewiesen zu haben; jedoch sind diese Argumente hierfür nicht stichhaltig genug. Aber dasselbe beweist Kolster (p. 29) aus den Versen 369 u. 370, indem dort gesagt wird, alle die eben aufgezählten Kategorien von nichtswürdigen Menschen sollten sich von dem Chore der Mysten entfernen (*ἐξίστασθαι μύσταισι χοροῖς*), welche Worte natürlich nicht wohl zum Publikum gesagt werden können.

Wenn also Hornung (p. 23, im Widerspruch mit p. 13) sagt: nemo erit, quin in talibus carminibus statim parabasin, quae postea appellata est, agnoscat, so ist dies nach obigem nur dann zulässig, wenn damit gesagt werden soll, dass man hieraus sich ein deutliches Bild der alten Anfänge der Komödie, aus denen sich nachher die stehende Form der Parabase entwickelte, machen könne; nicht aber darf man Hornungs Worte so verstehen, dass man in diesen Versen sofort die Uranfänge und den Ursprung der nachher sogenannten Parabase erkennen könne, dass dies ein Beispiel eines solchen alten *κῶμος* sei, aus dem sich die Parabase entwickelt. Und nur in sofern können wir auch O. Müller (Rh. Mus. V. p. 345) Recht geben, der dasselbe wie Hornung behauptet; richtig ist es dagegen, wenn Hornung als ein Beispiel jener alten *φαλλικά* die oben schon erwähnte Stelle der Archarner erwähnt. Doch die Jakchosprocession nach Eleusis hat mit den *φαλλικά* nicht eben viel zu thun. Wir schliessen also unsere Untersuchungen über diesen Punkt mit dem Resultate, dass hier keine Parabase anzunehmen, und dass die Parodos ausnahmsweise durch eine solche Iakchosprocession vergrössert sei, nach Art der ältern Zeiten das Drama, wo der Chor vor-

wiegend war. Die Parodus erstreckt sich also von V. 324 —459. (cf. Bode, Gesch. der hellen Dichtkunst II, 2, p. 277; Rossbach p. 203).

Das erste Episodion von 460—673 wird einfach und passend durch die erste Parabase begrenzt. Dionysus hat vom Chore erfahren, dass er Plutons Thor erreicht hat; er klopft nicht sehr zart an; Aeakus tritt heraus und da er den Fremden theilweise im Kostüm des Herakles vor sich sieht, und der Fremde sich auch für denselben ausgibt, so bricht jener wegen der Entführung des Cerberus in Wuthausbrüche aus, die den tapferen Dickbauch Dionysus, einen zweiten oder vielmehr ersten Fallstaff, so erschrecken, dass er mit seinem Sklaven die Kleidung tauscht, ehe Aeakus wiederkommt. Da kommt eine Magd, um den Herkules zu einem ihm zu Ehren von seiner Muhme Proserpina veranstalteten feinen und leckern Diner mit obligaten reizenden und schönen Tänzerinnen einzuladen. Da geht dann das Umkostümiren wieder an. Nun erscheinen zwei Gastwirtinnen, denen der im Essen nicht unbewunderungswürdige Herkules bei seiner neulichen Reise mit der Zeche durchgegangen ist. Sie eilen fort, ihn vor Gericht zu citiren. Eben hat Dionysus dieserhalb wieder das Kostüm gewechselt, da kommt Aeakos mit einigen Knechten, um den Herkules zu binden. Xanthias, der jetzt Herkules ist, leugnet alles und bietet nach bekannter Sitte seinen Sklaven Dionys zur Folterung an. Da behauptet Dionys seine Göttlichkeit; um nun zu ermitteln, wer der wahre Gott sei, theilt Aeakus unparteiisch unter beide Schläge aus; wer zuerst dabei Schmerz empfindet, ist offenbar nicht der Gott, Beide verbeissen indessen ihre Qualen, und Aeakus verfällt endlich auf ein sicheres Mittel, indem er beide zu dem Herrscherpaare der Unterwelt führen will; diese müssen ja den wahren Gott kennen. Alle drei gehen ab, die Bühne wird leer, und es beginnt die erste allgemein anerkannte Parabase von V. 675—737, dieselbe enthält nur Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema, ist also, um mit den Scholiasten zu reden, eine epirrhematische Syzygie, wie wir sie u. a. in den Vögeln als 2. Par. gefunden haben, woselbst auch die übrigen derartigen P. P. angemerkt sind. Dass nun diese

erste Par. gleich unvollständig ist, liegt einfach wie in den Thesmophoriazusen und sonst in den schon vorhergegangenen starken Leistungen des Chors als Chores der Frösche und Chores der Mysten, nicht aber muss man dies mit O. Müller (Gesch. der gr. Litt. II p. 2) so auffassen, dass die Parabase hier in zwei Theile getrennt sei, deren erster durch die Mystenprocession bei der Parodus vorgetragen und repräsentirt werde, so dass für den zweiten nur noch die Syzygie, die Müller wegen des Epirrhema die Hauptsache nennt, übrig bleibe; wir haben eben gesehen, weshalb die Procession des Mystenchors am Schluss der Parodos keine Parabase genannt werden kann. — Nebenbei gesagt hat Th. Kock schon bei V. 604 ohne allen Grund das Ende eines Episodions angenommen, denn das Chorikon von 590—597 kann dazu unmöglich berechtigen; mit Recht fragt Nesemann, warum Kock dann nicht auch bei V. 548 dasselbe angenommen habe, weil da die beiden Gemüsehändlerinnen auftreten; so müsste dann auch schon bei V. 503 beim Auftreten der Magd dasselbe geschehen; doch diese 3 Scenen gehören eng zusammen, und nirgends bis zur Parabase findet sich auch nur e i n Kriterium eines Zwischenaktes.

Im Ansetzen des zweiten Episodions treffen die Meinungen zusammen. Kock im Einklang mit Nesemann nimmt schon bei V. 813 den Schluss desselben an; Dionysos ist während der Parabase als Gott anerkannt, und Aeakus tritt nun mit Xanthias auf, sich mit ihm unterhaltend. Sie hören im Palast des Pluto einen ausserordentlichen Lärm, und Aeakus erzählt nun, dass Aeschylus und Euripides sich um den Dichterthron streiten, indem letzterer ihn beanspruche; da habe man denn ein Kunstgericht, einen Wettstreit beider unter Vorsitz des Dionys angeordnet. Nun treten beide, um bei der allgemeinen Aufregung nicht etwa von ihren Herren geprügelt zu werden, ab, und es fragt sich, ob wir hier mit Nesemann (p. 13) den Schluss eines Episodiums annehmen sollen. Das folgende Chorikon ist allerdings antistrophisch (v. V. 814—817 = 818—821 = 822 —825 = 826—829) und die Bühne leer, aber es drängt alles zur Entscheidung, und die Zuschauer sind auf's höchste gespannt; es wäre also an dieser Stelle gerade das Eintreten eines Zwischen-

aktes höchst unpassend. Da nun der Inhalt des fraglichen doppelten Odenpaares sich streng an die Handlung anschliesst und nichts parabatisches enthält, so ist, da obige beiden Momente, wie wir oft sahen, durchaus nicht zwingend sind, gar kein Grund vorhanden, hier an einen Zwischenakt zu denken, und haben wir also hier wieder ein recht deutliches Beispiel von der Unzulänglichkeit der Nesemann'schen Definition. Wir befinden uns also immer noch im zweiten Episodion.

Es treten nun Dionys nebst Aeschylus und Euripides aus dem Palaste heraus, und es beginnt der berühmte Kampf zwischen letzteren beiden. Euripides rühmt sich der Fortschritte, die er in der dramatischen Kunst herbeigeführt habe; bei Aeschylus sei alles mit pomphaftem Schwulst und Pathos so angefüllt, dass die Zuschauer oft kaum etwas davon verständen; besonders herrsche bei ihm das lyrische Element, der Chor, zu unverhältnissmässig vor; seine Sujets seien unnöthig grossartig, während man aus dem gewöhnlichen häuslichen Leben seine Stoffe nehmen und mit der Kunst auch belehrenden Nutzen verbinden könne. Aeschylus' Vertheidigung geht davon aus, dass die Kunst sittlich vervollkommnen solle; er lehre und erziele in seinen Dramen männliches Wesen und Liebe zum Vaterlande, während die bekannten Themen des Euripides nur entsittlichend wirkten und die edlen Regungen des Volkslebens ganz erstickt hätten. — Nachdem so in meisterhaften Zügen der allgemeine Unterschied der Dichtungen beider charakterisirt ist, gehen die streitenden Parteien nun zu den Einzelnheiten über. Zuvor folgt nun wieder ein Chorikon, bestehend aus Ode und Antode. Ueber den Inhalt desselben könnte man zweifelhaft sein; seiner eigentlichen Natur nach steht es in strengem und engem Zusammenhange mit dem oben von den Schauspielern Verhandelten, ganz wie das zuletzt erwähnte Chorikon; der Chor fordert auf, nunmehr auf das Einzelne der Tragödien einzugehen; jedoch ist dabei auch deutlich genug des Publikums gedacht, indem die ganze Gegenode von der Bildung und Urtheilsfähigkeit der Zuschauer handelt. Nun gehört zwar eigentlich zu einer parabatischen Ode, dass der Inhalt ganz selbstständig ist, doch könnte man, wenn sonst die Kriterien eintreffen, wohl hiervon wegen

des Hinblicks auf das Publikum abzusehen geneigt sein; nur müsste man dann genau genommen nicht von Ode und Antode, sondern von Epirrhema und Antepirrhema sprechen, denn das Grundmetrum sind die Trochäen, und das Ganze beginnt und schliesst mit einem trochäischen Tetrameter. Sollen wir hier nun einen Zwischenakt annehmen, d. h. ist hier nach Aristophanes' Anordnung ein solcher eingetreten? Es kommt dabei diesmal alles auf die Schauspieler an; sind sie abgetreten oder nicht? Die Bühne leer? Ohne dieses kann kein Zwischenakt stattfinden. In den letzten Worten der beiden Streitenden vor dem Chorikon liegt keine Andeutung eines Abtretens. Doch der Scholiast bemerkt zu V. 1119: *Κορωνὶς ἑτέρα εἰσιόντων τῶν ὑποκριτῶν*. Da müssen sie wohl vorher abgetreten sein, und so hätten wir hier einen Zwischenakt? Nun kommen aber die Bedenken: Eine solche Pause ist von vornherein nicht passend; das Folgende gehört mit dem vorhergehenden Streite eng zusammen; dieselben Schauspieler führen denselben Streit weiter fort. Wozu treten sie also ab? Aristophanes hätte hier also ohne Grund einen Zwischenakt eintreten lassen! Doch nein! Man lese das Chorikon! Wer wird denn da angeredet? Es ist ja fortwährend an die beiden Schauspieler gerichtet; dieselben müssen also wohl gegenwärtig sein, und der Scholiast hat sich also geirrt. Doch wozu dann überhaupt das Chorikon? Weil ein kleiner Abschnitt eingetreten, und weil vor allem die beiden Streitenden sich etwas erholen müssen; sie haben noch mehr zu sprechen und treten also, da sie den allgemeinen Streit beendet haben, einen Augenblick bei Seite, um frische Kräfte zu sammeln. Wir nehmen hier also gegen Kock und gegen Nesemann, welcher letztere (p. 33 Anm.) die Anwesenheit der Schauspieler wohl erkannt hat, sie aber hier nicht maassgebend sein lassen will, keinen Zwischenakt an. Die Zuschauer werden zwar erwähnt, aber nicht angeredet; der Chor dreht ihnen sogar den Rücken zu. Es gehört also diese Stelle zu denen, bei welchen mitten in der Handlung Seitenbemerkungen nach den Zuschauern hin, wie auch bei uns in der Posse, gemacht werden. Es wiederholt sich dies beim Ar. öfter, und werden wir bei Gegelenheit der Ekkesiazusen mehrere Beispiele der Art anführen.

Nach dem fraglichen Chorikon beginnt nun die Kritisirung der beiderseitigen Prologe bis Vers 1250. Das diesen Abschnitt beschliessende Chorikon hat wieder keinen andern Grund seiner Existenz als das letzte, ist auch nicht einmal antistrophisch und berechtigt also ebensowenig zum Schliessen eines Episodiums, wie die mit diesem von Nesemann aus demselben Grunde citirten Chorika: 875—884, 895—904 = 992—1003, 1251—1260, 1370—1377, bei welchen die Responsion nicht unmittelbar ist. — Es folgt nun, — bei Kock als achtes Episodion von 1261—1369 —, die gegenseitige Kritik der Chorgesänge, bei welcher Euripides wieder, wie bei den Prologen mit dem ληκύθιον, „der alten Leier“, so hier wegen seiner Monodien den Kürzeren zieht. — Das folgende Chorikon verführt Kock zum neunten Episodion von 1378—1499, in welchem nun Aeschylus aus Zorn über den ihn angreifenden Embryo selbst zum Angriff übergeht, nachdem er lange seinen steigenden Groll verbissen hat. Er schlägt ein Wiegen der beiderseitigen Verse vor; die Wucht der äschyleischen Verse schnellt stets die windigen Dichtungen des Euripides rasch in die Höhe. Schliesslich erbietet sich Aeschylus, den Euripides mit seiner sämmtlichen Lumpenbagage, mit allen seinen Schriften, mit Weib und Kind und Kephisophon durch zwei seiner in die andere Wagschale gelegten Verse in die Luft zu sprengen. Doch der Streit ist schon genügend entschieden. Dionys will von nichts weiterem etwas wissen. Er wollte Euripides in die Oberwelt zurückholen, doch er entscheidet sich nun ohne Zaudern für Aeschylus, da dieser in einem Urtheil über die politischen Tage Athens ebenfalls den Preis über Euripides davon trägt. Pluto will ihm nun mit seinem neuen Reisegefährten erst ein kleines Diner geben, und alle treten nun ab. Das folgende antistrophische Chorikon schliesst zwar an den Faden der Handlung an, hält sich aber von Anfang an allgemein und verspottet dann schliesslich den Sokrates. Wir haben also hier alle Kriterien eines schon an und für sich nach einem so langen Akte passenden Zwischenaktes und haben also als zweites Episodion die Verse von 738—1481 gefunden; das darauf folgende Chorikon ist nach obigem parabatisch; wir nehmen also hier die zweite Parabase von

1481—1499 an, bestehend aus Ode (1482—1490) und Gegenode 1491—1499.

In der nun folgenden Exodos (1500—1533) nimmt Pluto von Aeschylus Abschied und giebt ihm einige Selbstmordswerkzeuge für verschiedene mauvais sujets mit; Aeschylus bittet ihn, seinen Thron bis zu seiner Rückkehr dem Sophokles zu übergeben, nie aber den Euripides darauf zu lassen; darauf geleitet der Chor, der also auf die Bühne kommen muss (Schönborn p. 358), den Dionys nebst Aeschylus und Xanthias mit Fackeln hinaus durch die linke Seitenthür, womit das Stück schliesst.

Das Resultat für die Frösche ist also folgendes: Erstes Episodion von 460—673 gefolgt von der ersten unvollständigen Parabase von 675—737, bestehend aus Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema; zweites Episodion von 738—1481, gefolgt von der zweiten Parabase von 1481—1499, bestehend aus Ode und Antode, enthaltend Verspottungen.

---

10. Die Ecclesiazusen.

Die Ekklesiazusen, im Frühling 392, nach der Beendigung des Peloponnesischen Krieges, aufgeführt, fallen also in eine Zeit, wo es mit der Demokratie in Athen schon längst vorbei war; mit der Demokratie musste aber auch die ihr, wie oben entwickelt, auf's engste verbundene alt-attische Komödie fallen, denn es fehlte ihr das nothwendigste zu ihrer Existenz, das Terrain; sie wurde nun nicht mehr zugelassen, sie, die sie mit der grössten Ungenirtheit und Rücksichtslosigkeit gerade die bedeutendsten, mächtigsten Staatsmänner, so bald sie ihr missfielen, durch die beissendste Verspottung an den Pranger stellte. Die alte Komödie ist eine Pflanze, die nur in einem ganz besondern Boden und sonst nirgends gedeiht. Mit dem für Athen so traurigen Ende des Krieges wurde auch jene zu Grabe getragen. Der Koryphäe derselben, Aristophanes, blieb zwar, aber dem Adler waren die Flügel beschnitten; er konnte nicht mehr so wie er wollte, und so stehen die Ekklesiazusen bedeutend

gegen die früheren Stücke ab. Das Genie des Dichters zeigt sich zwar noch als ganz desselbe, aber die Verhältnisse waren demselben nicht mehr günstig, und so zeigt sich auch hier wieder die Wahrheit des Götheschen Ausspruches, dass es nicht genügt, Talente zu besitzen, um etwas Bedeutendes zu leisten, sondern dass ein zweiter völlig gleichberechtigter Factor die umgebenden Verhältnisse sind. Nur wenn zu bedeutenden Talente auch günstige Verhältnisse hinzutreten, wird etwas Grosses, sonst gehen auch die eminentesten Talente zu Grunde; sie brechen sich nicht immer Bahn, denn dazu gehören wieder andere Faktoren. So fehlt also den Ekkl. der Hauptzauber der Aristophanischen Muse, der persönliche Spott, und somit gehört das Stück mehr der mittleren Komödie an, in welcher die Verspottung wirklich lebender öffentlicher Persönlichkeiten und überhaupt die Tagespolitik wegfällt, wogegen Zustände des bürgerlichen Lebens vorgeführt werden. In sofern steht das vorliegende Stück eigentlich in der Mitte zwischen alter und mittlerer Komödie, denn es führt aus, zu welchen monströsen Abnormitäten die praktische Durchführung eines vielleicht damals unter manchen andern verkommenen Ideen auch mitunter auftauchenden Gespenstes, nämlich der Emancipation der Weiber, führen könne und müsse; ein Stoff, den übrigens Ar. wieder, in völlig meisterhafter Weise durchgeführt hat. Ferner dokumentirt auch der Chor eine solche Zwitterstellung, eine Uebergangsperiode, denn die Chorika fehlen weder ganz, wie in der mittlern, noch auch erscheinen sie in der Gestaltung, wie wir sie aus der alten Komödie kennen.

Das Stück beginnt mit dem Plane der Praxagora, den noch schlafenden Männern am frühen Morgen ihre Kleidung zu rauben und in dieser Verkleidung geschwind eine Ekklesie abzuhalten, — von Weibern als Männern —, um in derselben einige für die Herrschaft der Weiber nothwendige Gesetze unter dem Scheine des Rechts zu erlassen. Die Scene füllt sich allmählich mit Damen an; die Metamorphose geht vor sich, worauf dann der Chor unter Anführung der Praxagora nach der Ekklesie nach rechts hin abzieht. Wie die bisherige Scene im einzelnen vor sich gegangen, können wir hier nicht erörtern,

noch auch die Streitfragen bei Geppert, Enger, Genelli, Seeger, Beer etc. näher beleuchten. Wir geben hier nur als feststehend an, dass der Chor auf der Bühne, wie die Handlung es verlangt, gleich zu Anfang erscheint, nicht in der Orchestra und dass er von dort in zwei Halbchöre geordnet abzieht. Ob er von vornherein so geordnet stand, oder sich erst kurz vor V. 285 so ordnete, ist für uns hier ebenso unwichtig, wie die Frage, wieviel Choreuten mit der Praxagora den Dialog geführt haben (s. über alles dies Schönborn p. 329 ff.), und wir entnehmen aus diesem allen nur für unsere Zwecke das Resultat, dass der Chor nicht etwa erst bei V. 285 erscheint, sondern dass er, wie bis jetzt noch nirgend in einem Ar.'schen Stücke, fast von Anfang des Stückes an (nach dem Prologe der Praxagora) schon gegenwärtig gewesen ist, so dass von einer eigentlichen Parodos, dem Einziehen des Chors unter den üblichen Formen, hier nicht die Rede sein kann. Dies hätte nun zwar in der alten Komödie auch vorkommen können, und kommt ja bekanntlich in der Tragödie wirklich vor, so dass wir dieserhalb allein die Ekklesiazusen nicht zu der mittleren Komödie zu zählen brauchten; da dies Stück aber aus andern Gründen des Inhaltes und der Form zu derselben stark hinneigt, so drängt sich hierbei die Beobachtung auf, dass der Chor hier in einer ganz andern Beziehung zur Handlung steht, als sonst; das Verhältniss ist ein viel engeres, der Chor spielt ja gewissermassen mit, in ihn ist ein递 Haupttheil der Handlung gelegt; so ist es denn weniger auffallend, wenn dieser etwas anders gemodelte in engerer Beziehung zur Handlung als sonst für gewöhnlich üblich stehende Chor nicht mehr ganz die Obliegenheiten des Chors der alten Komödie vollzieht.

Sollen wir nundie einzelnen Theile des vorliegenden Stückes angeben, so ist der Prologos offenbar bei V. 284 zu Ende, indem da allezur Ekklesie abziehen. Haben wir da nun auch keine wirkliche Parodos, das heisst das Auftreten eines einziehenden Chores, so ist doch die Form der Parodos sehr wohl gewahrt, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Strophe und Gegenstrophe der Parodos nicht vom einziehenden, sondern vom abziehenden Chore gesungen wird. Wir tragen demnach kein

Bedenken, die Parodos von 285—310 anzunehmen, indem sich die bisherige Weiberversammlung, die zur Vorübung erst eine Scheinekklesie vor den Augen des Publikums auf der Bühne abhielt, nun von ihren Sitzen erhebt (V. 57 *κάθησθε τοίνυν*, V. 144 *σὺ μὲν βάδιζε καὶ κάθησ'*, V. 152 *ἐκαθήμην*, V. 165 *ὦ γυναῖκες αἱ καθήμεναι*, V. 165 *κάθησ'*,) und sich als Chor ordnend in 2 Halbchören abzieht. Dass dieser Chor nicht etwa von vornherein so geordnet da gestanden hat, geht aus den oben citirten Stellen deutlich hervor, und es ist unbegreiflich, wie eine solche Ansicht hat aufkommen können (Enger, Jahns neue Jahrb. Bd. 68 p. 257). Ob nun der Chor auf der Bühne oder in der Orchestra gesessen, soll, wie oben bemerkt, nicht erörtert werden, wohl aber sei es uns vergönnt zu bemerken, dass jener schon fast von Anfang an vollständig da ist, und dass nicht etwa mit Beginn der Parodos ein neuer, d. h. der eigentliche Chor erst auftrete, oder dass derselbe abgesondert von den zwei oder drei auf der Bühne befindlichen Frauen in der Orchestra befindlich als getrennt anzusehen sei. Diese Ansichten haben mehrere Vertreter, ein Umstand, der bei unbefangener Prüfung des Textes höchst seltsam erscheint. Letztere vertheidigen Beer p. 103 und Enger a. a. O., erstere scheint Hornung zu hegen, indem er sagt (p. 15): Chorus non uti in reliquis fabulis procedit certam in Orchestra stationem occupaturus et actioni interfuturus, sed transit tantum et paullo post secedit ad concionem profectus. Wir haben nach obigem keine dieser beiden Ansichten einzeln zu widerlegen und haben die unsrige schon ausgesprochen; bemerkt sei nur noch, dass jener Irrthum hauptsächlich mit entstanden zu sein scheint aus jenem Wort der *Γ Υ. Β* (nach Bergk) V. 280, welche sagt: *ἡμεῖς δέ γε προΐωμεν αὐτῶν*. Dieses *αὐτῶν* beziehen Beer und Enger auf den Chor und nehmen ein früheres Abziehen der zwei oder drei auf der Bühne befindlichen Schauspieler von dem in der Orchestra befindlichen Chor (von dem wir mit Schönborn annehmen müssen, dass er beim Abzuge in pleno auf der Bühne gewesen sei), an, und ebenso wie jene beiden scheint Hornung zu denken. Schönborn (s. bei ihm das Nähere über diese Frage p. 329

und 330) bezieht es dagegen ganz unzweifelhaft richtig auf das vorhergegangene ἀγροίκων, wie jeder einsieht, der den Text liest. Die Chorführerin meint die Landleute, in Bezug auf welche sie unmittelbar nachher sagt, dass sie glaube, noch andere Weiber vom Lande würden zur Pnyx kommen. Die Sache ist so klar, dass wir als ein illustres Beispiel, wie schwer oft bei den augenfälligsten Sachen geirrt wird, die Verse hierher setzen:

. . . . βαδίζετ', ᾄδουσαι μέλος
πρεσβυτικόν τι, τὸν τρόπον μιμούμεναι
τὸν τῶν ἀγροίκων. ΓΥ.Β. εὖ λέγεις· ἡμεῖς δέ γε
προΐωμεν αὐτῶν. καὶ γὰρ ἑτέρας οἴομαι
ἐκ τῶν ἀγρῶν ἐς τὴν πύκν' ἥξειν ἄντικρυς
γυναῖκας. — Das ist doch deutlich genug. —

Auch wird deutlich zu Anfang angegeben, wie der Chor da schon auftritt. Wie in den Vögeln alle, so werden hier wenigstens einzelne Choreuten genannt, deren einzelne dann mitspielen, d. h. sich an der Handlung als Schauspieler betheiligen (dies ist gerade die eigenthümliche Stellung des Chors in diesem Stücke); es geschieht diese Aufzählung von V. 30 an (wo die alte Bezeichnung ΓΥ.Α beizubehalten ist gegen Bergk's Aenderung χορ.). Ausser der dort erwähnten ersten Frau ruft Praxagora gleich die zweite aus dem Hause; V. 41 etc. werden dann noch der Reihe nach 8 Frauen mit Namen als herankommend bezeichnet, so dass also nun ausser der Prax. 10 Frauen auf der Bühne wären. Dies mag Bergk (p. XX) bewogen haben, den ganzen Chor in Land- und Stadtfrauen als die beiden Halbchöre zu theilen, indem jetzt der Halbchor der Stadtfrauen anwesend ist, und die übrigen, wie wir oben sahen, als hinzukommend erwähnt werden: (ad 43: prodeunt (enim) mulieres passim, sed dimidia tantum chori pars, urbanae mulieres: rusticae postea demum accedunt.) Diese Bergk'sche Ansicht wäre schon bedenklich aus dem oben erwähnten Grunde, dass die Landfrauen gar nicht auf die Bühne kommen; hierzu kommt aber noch, dass ausser jenen auf der Bühne schon anwesenden 11 Frauen (V. 52 etc.) noch andere viele als herankommend bezeichnet werden: ὁρῶ προσιούσας χἀτέρας πολλὰς πάνυ | γυναῖκας, ὅ τι πέρ ἐστ' ὄφελος ἐν τῇ πόλει. Diese kommen doch natürlich

ebenfalls auf die Bühne, und es ist wohl keine zu kühne Behauptung, wenn man annimmt, dass diese ἕτεραι πολλαί ihrer 14 an der Zahl sind, damit bie übliche Zahl 24 voll werde. Die eigentliche Ekklesie, zu der die 24 Weiber mit V. 285 abziehen und zu der allerdings auch noch Landfrauen verheissen werden, fällt ausserhalb der Bühne, und da kann man sich denn soviel Landfrauen als hinzukommend denken, wie man Lust hat (cf. V. 383 πλεῖστος ἀνθρώπων ὄχλος ὅσος οὐδεπώποτ' ἦλθ' ἄθροος ἐς τὴν πύκνα). — Uebrigens haben wir hier also eine sog. μετάστασις in natürlicher Vereinigung mit einer spätern Epiparodus (Pollux V. 108), wie sie bei den Tragikern öfter vorkommt, z. B. Aeschyl. Eum. V. 234 resp. 244; Soph. Ajax V. 814 resp. 866; Eur. Helene V. 392 resp. 522.

Mit dem Abzug der Frauen bei V. 310 wird die Bühne leer, und es beginnt nun das erste Episodion, enthaltend jene etwas unästhetische Scene der auf der Bühne hofirenden Männer, die vergebens im Drang des Augenblicks nach der ihnen von ihren resp. Frauen entführten Kleidung suchen und statt dessen sich mit der zurückgelassenen Weiberkleidung zu jenem Akte auf der Strasse nothdürftig bekleiden müssen. Die ganze Scene ist abgesehen von ihrer ausserordentlichen Unsauberkeit fast ohne alle Handlung, mag aber nichts destoweniger ihren Effekt nicht verfehlt haben und war nöthig, um die Frauen zur Abhaltung der Ekklesie Zeit gewinnen zu lassen. Nun reichen zwar die paar Verse dieser Scene (310—477) nicht aus, um eine solche Ekklesia zu halten, wie die nachher erwähnte, und man muss daher hier gezwungenerweise auf diesen ersten Akt das anwenden, was wir für den Zwischenakt annehmen mussten und ohne Schwierigkeit annehmen konnten, nämlich die imaginäre Zeitdauer. Die Handlung in dieser Scene besteht nur darin, dass mit V. 372 Chremes auftritt und von der Ekklesie und deren komischen, seltsamen, männergefährdenden Beschlüssen verkündigt, die er mit angehört, dass nämlich von jetzt an das Regiment des Staates in allen Stücken an die Weiber zu übergeben sei. Mit Vers 478 kommt der Chor der Frauen von der Ekklesie zurück, die Schauspieler sind vorher abgetreten, auch der den Blepyros darstellende, wie aus V. 520 folgt, und

so müssen wir denn hier den Schluss des ersten Episodions von 310—477 annehmen.

Wir würden nun hierauf folgend die erste und zwar wohl eine vollständige Parabase erwarten, allein hier zeigt sich nun ferner eine grosse Eigenthümlichkeit in Behandlung des Chors und zwar eine solche, wie sie dem Stücke mit den Charakter eines mehr zur mittleren Komödie gehörigen gegeben hat; das ganze Chorikon enthält nämlich durchaus nichts parabatisches und hält sich streng an die Handlung. Ferner ist ja der Chor während des ersten Episodiums nicht anwesend gewesen, sondern tritt jetzt von neuem auf; wir haben hier also das für die Komödie einzige Beispiel einer Epiparodus (Pollux IV. 108) von 478—503, bestehend ausser dem einleitenden jambischen System aus Strophe und Gegenstrophe (483—492=493—503). (cf. über den Begriff der Epiparodus Ascherson. de parodo et epiparodo, Berolini 1856 p. 30.)

Im folgenden zweiten Episodion von 504—729 wird dem Publikum in der Unterredung zwischen Praxagora und ihrem würdigen Gatten Blepyrus in ergötzlicher Weise der ganze Wahnsinn des socialen Kommunismus in seinen aberwitzigen praktischen Konsequenzen und allen den daraus entstehenden monströsen Lächerlichkeiten durch ein detaillirtes Bild vorgeführt. Alles ist Gemeingut; vor allem natürlich auch die Weiber, welche Frage hier weiter erörtert wird; die hässlichen und alten müssen jedoch aus leicht begreiflichen Gründen zuerst genommen werden, so wie ein hässlicher und alter Mann stets vor einem jungen und schönen den Vorzug hat Dem alten Blepyrus gefällt dies und alles andere sehr wohl, namentlich auch das gemeinsame Schmausen und vor allem der Umstand, dass er jetzt gar nichts mehr zu thun hat, denn die Hauptsache der neuen Ordnung ist ja die, dass die Frauen alle Staatsgeschäfte übernehmen, und zwar seine Frau als Archontin; eine solche, einen Regenten und zwar nur einen, hat man also doch für nöthig gehalten. Die neue Fürstin muss nun zum Markt, um die zum Gemeinschatz einzuzahlenden Gelder und sonstige Dinge in Empfang zu nehmen und nachher das erste gemeinsame Mahl anzuordnen; Blepyros läuft stolz und ver-

gnügt mit; alle treten ab, und das Episodion ist hier nach Nesemann zu Ende; ob mit Recht, können wir nicht untersuchen, da der nun offenbar nöthige Chorvortrag fehlt; es ist nur das einfache *XOPOY* angemerkt. Da aber eine grössere Pause hier nicht nöthig ist, indem dieselbe Scene bleibt, und auch dasselbe Thema weiter ausgeführt wird, so nehmen wir hier keinen Zwischenakt an; es ist denkbar, dass der folgende Bürger gleich nach Abgang der vorigen Personen auftritt. Derselbe lässt von Sklaven sein Geräth aus dem Hause schaffen, um es abzuliefern; Chremes, der nachher auch auftritt, hat dazu zwar durchaus keine Neigung, als aber der Herold zum gemeinsamen Schmause ruft, eilt auch er schliesslich dorthin, wenn auch ohne sein Eigenthum vorher abgeliefert zu haben. Jetzt tritt nun eine Veränderung der Scene ein (Schönborn p. 331); auch hier ist ein *XOPOY* angemerkt, wir dürfen also hier wohl annehmen, dass das Chorikon so beschaffen war, wie wir es zum Schluss eines Aktes üblich gefunden haben. Wir hätten also annahmsweise als zweites Episodion die Verse 504—876 gefunden.

Das folgende Episodion bietet uns als praktische Verwerthung jenes Gesetzes hinsichtlich des Umgangs der Weiber und Männer eine Strassenscene. Ein Jüngling kommt vom Gelag, seine junge Geliebte für die Nacht zu besuchen. Eine Alte tritt aber kraft des neuen Gesetzes hindernd auf und verlangt ihn zunächst für sich, darauf kommt eine zweite noch ältere und hässlichere, die also für sich den Vorzug verlangt, dann eine dritte und gar eine vierte. Mit letzteren beiden muss er dem Gesetz gemäss sich entfernen. Hiermit schliesst diese Scene, eine neue beginnt, zwischen beiden ist ein *XOPOY* angewendet, und da die folgende Scene die Exodos bildet, so müssen wir hier wieder annehmen, dass Ar. habe einen Zwischenakt eintreten lassen. Das dritte Episodion erstreckt sich also von V. 877—1111.

In der nun folgenden Exodos wird abgesehen von einem Bürger, der sich etwas verspätet hat und der nachträglich von der Dienerin, die auch die Zuschauer sämmtlich dazu einladet, zum Mahle geholt wird, vom Chore erwähnt, wie er nun auch zum Schmause gehen wolle und wie er jeden der Zuschauer

auch dazu einlade. Er zieht dann tanzend und wahrscheinlich in zwei Halbchöre getheilt durch die rechte Parodos ab, und damit schliesstdas Stück. — Wir müssen dabei jedoch noch einen Umstand erwähnen. Eigenthümlich ist schon jene Einladung an die Zuschauer an dieser Stelle, nämlich mitten in der Exodus; doch kommt es ja öfter in der Komödie vor, dass mitten im Dialog die Illusion verletzt und plötzlich ganz unerwartet der Zuschauer in irgend einer Weise Erwähnung geschieht und sie sogar in längern oder kürzern Stellen förmlich angeredet werden. Wir kennen dies heutzutage noch in unsern Lustspielen, wenigstens in den Possen; ein Umstand, auf den wir schon zu Anfang unserer Untersuchung über die Parabase hinwiesen, und so war dies auch schon den Alten ein bekanntes Mittel. Beispielshalber findet sich dies in den Acharnern V. 496 ff., Plutus 797—801, Frösche 1109—1118. Frieden 962 ff. (cf. Schlegel a. a. O. I, p. 282), dann in unserm Stücke V. 582—586, 888 u. 889 u. 1141, d. h. an der eben erwähnten Stelle. Dies hat also der Häufigkeit wegen nichts gerade sehr Auffallendes, obschon z. B. jene Anrede in den Acharnern von Seiten des Dikäopolis in Ausdehnung und Inhalt an einer solchen Stelle und aus solchem Munde eigenthümlich genug ist. Doch ganz anders verhält es sich mit einem andern Punkte in dieser Exodus. Der Chor fordert nämlich ebenfalls mitten in derselben, ehe er das Abzugslied anstimmt, in 8 trochäischen Tetrametern die Richter auf, mit Unpartheilichkeit über das Stück zu richten. Dass er dabei die Zuschauer angesehen, sich zu ihnen gewendet, versteht sich wohl von selbst, und wir haben hier also in Inhalt und Form ein Epirrhema, wie es kaum ein regelrechteres gibt. Das einzig Auffallende — und das allerdings in hohem Grade Auffallende — ist nur dabei der Ort an, oder vielmehr die Zeit zu, welcher dieses Stück Parabase sich findet, nämlich fast am Ende des Stückes in der Exodus. Alles Widerstreben hilft da nichts; wir müssen, so seltsam das auch ist, hier mitten in der Exodos eine Parabase anerkennen, bestehend aus einem Epirrhema von 8 Versen von V. 1155—1162. Es war dies natürlich eine Reminiscenz aus der alten guten Zeit der alten Komödie, und da bisher der

der Chor nicht Gelegenheit bekommen hatte, die alte Sitte der Parabase anzuwenden, so richtet er wenigstens beim Abgehen einige Worte an die Zuschauer. Dies ist alles richtig, beweist aber nicht, wie Hornung (p. 40, sich auf Rossbach p. 146 Anm. 1 stützend) will, dass hier kein Epirrhema sei. Nur der Ort könnte eine Parabase verbieten, doch wie sollen wir dann diese Abnormität sonst bezeichnen? Unserer Ansicht ist auch, wie wir sehen, Enger (Rh. Mus. 1854 p. 119) und C. Kock (p. 19). Das höchst Eigenthümliche ist also, dass wir hier eine Parabase gefunden, ohne dass dabei an den sonst unumgänglich dabei nothwendigen Zwischenakt hier zu denken wäre, eine Abnormität, wie sie nur aus der oben angeführten eigenthümlichen Stellung des vorliegenden Stückes zur alten Komödie ihre Erklärung und ihre Entschuldigung finden kann.

Das Resultat für die Ekklesiazusen ist also, dass wir wegen des gerade an den für uns wichtigsten Stellen fehlenden Chors zwar Episodien mit einiger Wahrscheinlichkeit angenommen, aber hinter denselben weder Parabasen noch eine andere Art von Chorika haben nachweisen können. Dagegen haben wir an ganz ungewohntem Orte, mitten in der Exodus, eine Parabase von 1155—1162 gefunden, bestehend aus einem 8zeiligen Epirrhema.

---

11. Der Plutus.

Was wir von dem vorigen Stücke hinsichtlich seiner Hinneigung zur mittleren Komödie sagten, gilt noch mehr vom Plutus. Der Anonymus zu *περὶ κωμῳδίας* V. 4 (Bergk p. XXXIV) sagt selbst: *Τὸ τούτου* (sc. *Ἀριστοφάνους*) *δρᾶμα, ὁ Πλοῦτος, νεωτερίζει κατὰ το πλάσμα. Τήν τε γαρ ὑπόθεσιν οὐκ ἀληθῆ ἔχει καὶ χορῶν ἐστέρηται, ὅπερ τῆς νεωτέρας ὑπῆρχε κωμῳδίας.* Dieses *χορῶν* ist nun nicht so zu verstehen, als ob der Plutus gar keinen Chor enthielte; wohl aber überzeugen wir uns bei der Lektüre, selbst, dass die Chorika, die selbstständigen Chorvorträge, fehlen, und dass an den Stellen wo sie der längern Pausen wegen sein

müssten, uns wieder nur ein müssiges *ΧΟΡΟΥ* aufgetischt wird. „Wo sonst die herrlichen, mannigfaltigen Rhythmen der Gesänge „eintraten, lesen wir in den Handschriften des Plutus, dass „hier der Chor seine Sache zu machen, d. h. alte bekannte „Arien abzusingen und die herkömmlich eingelegten Tänze auf„zuführen habe.“ (O. Ribbeck, die mittlere und neuere Komödie p. 9); „ein dürftiger, schattenhafter Statistenchor, der ab und „zu einige nichtssagende Worte dazu gibt, füllt nun die Or„chestra“ (ebendas. p. 8.) Da wir nun diese eingelegten Chorika nicht mehr haben, können wir auch keine Parabasen in ihnen aufspüren; wir wissen sogar, dass die Chorika keine Parabasen waren (cf. Platon. *περὶ διαφ. κωμ.*, bei Bergk p. XXX, 10). Somit hat es dann aber auch keinen Zweck für uns, das Stück in Episodien einzutheilen, ja, mit Sicherheit ist dies für den vorliegenden Fall gar nicht möglich, und wenn wir dergleichen doch auch hier unternehmen, so geschieht dies nur der Vollständigkeit wegen und in möglichster Kürze.

Dass die Parodos beim Auftritt der Landleute (V. 253) beginne und sich bis V. 322, bis zum Wiederauftritt des Chremylus, erstrecke, ist wohl sicher. Das erste Episodion würde dann die Verse 322—626 umfassen, beendigt durch einen mit *χοροῦ* bezeichneten Chorgesang. Das zweite Episodion, in welchem der Gott Plutus durch Asklepios' Kunst sehend geworden ist und dann zum Mahle geht, erstreckt sich offenbar von V. 627—801, das dritte von 802—1170, und die Exodus von da bis zu Ende.

Somit haben wir nun auch den zweiten Theil unserer Untersuchungen beendigt, in welchem wir uns die praktische Aufgabe gestellt hatten, nach den im ersten Theile gefundenen Kriterien einer Parabase in den einzelnen elf Aristophanischen Stücken diejenigen Chorika aufzusuchen, welche demgemäss mit dem in Rede stehenden Namen zu bezeichnen waren, und es bliebe uns nun zum Schluss noch übrig, diese so gefundenen Parabasen noch einmal übersichtlich zusammen zu stellen.

Da wir behaupteten, dass dieselben sich nur am Schluss eines Episodiums finden könnten, so wollen wir ferner bei der Aufzählung auch die Stelle des resp. Stückes angeben, an welcher sich die Parabase findet, damit wir darnach nicht allein etwa die Richtigkeit unserer obigen Behauptung prüfen, sondern uns dabei auch nach etwaigen neuen Resultaten umsehen können. Wir zählen demgemäss wieder die einzelnen Stücke auf und rekapitulieren das am Schluss derselben Bemerkte:

1. Acharner. (4 Episodien).

Erste vollständige Parabase von 626—718 am Ende des ersten Episodiums.

Zweite Parabase von 836—59 am Ende des zweiten Episodiums, bestehend aus je 2 Oden und Antoden mit Verspottungen als Inhalt.

Dritte Parabase von 971—999 am Ende des dritten Episodiums. (Ode und Antode mit Anrufungen von Göttern und Anrede an's Publikum).

Vierte Parabase von 1143—1173, am Ende des vierten Episodiums, bestehend aus einem Kommation und Ode nebst Antode mit Verspottungen.

2. Ritter. (3 Episodien.)

Erste vollständige Parabase von 498—610, am Ende des ersten Episodiums.

Zweite Parabase von 973—996, am Ende des zweiten Episodiums. (Spottode und-Antode).

Dritte Parabase von 1263—1315, am Ende des dritten Episodiums (eine epirrhematische Syzygie).

3. Wolken. (3 Episodien).

Erste Parabase von 510—626, am Ende des ersten Episodiums. (Pnigos fehlt).

Zweite Parabase von 1113—1130, am Ende des zweiten Episodiums. (Kommation und Epirrhema).

NB. Am Ende des dritten Episodiums fand sich ein an solcher Stelle fehlerhaftes Chorikon, welches wegen Unfertig-

keit des Stückes keinen Einfluss auf unsere Untersuchungen haben durfte.

4. Wespen. (2 Episodien.)

Erste vollständige Parabase von 1009—1121, am Ende des ersten Episodiums.

Zweite Parabase von 1265—1291, am Ende des zweiten Episodiums (eine epirrhematische Syzygie).

5. Frieden. (2 Episodien.)

Erste Parabase von 729—818, am Ende des ersten Episodiums (fehlt Epirrhema und Antepirrhema)

Zweite Parabase von 1127—1190, am Ende des zweiten Episodiums (epirrhematische Syzygie.)

6. Vögel. (5 Episodien.)

Erste vollständige Parabase von 676—800, am Ende des ersten Episodiums.

Zweite Parabase von 1058—1117, am Ende des zweiten Episodiums (epirrhematische Syzygie).

Dritte Parabase von 1470—1493, am Ende des dritten Episodiums (Ode und Antode, Spottlieder).

Vierte Parabase von 1553—1564, am Ende des vierten Episodiums (Spottode).

Fünfte Parabase von 1694—1705, am Ende des fünften Episodiums (Spottantode).

7. Lysistrata. (4 Episodien.)

Eigentliche Parabasen fehlen zwar, doch haben wir auch hier am Schlusse jedes Episodiums ihnen ähnliche Chorika gefunden.

8. Thesmophoriazusen (3 Episodien.)

Erste Parabase von 785—845, am Ende des ersten Episodiums (Parabasis, Pnigos, Epirrhema).

Zweite Parabase von 947—1000, am Ende des zweiten Episodiums (Oden und Antoden mit Verspottungen und Anrufungen von Göttern).

Dritte Parabase von 1136—1159, am Ende des dritten Episodiums (Ode und Antode mit Anrufungen von Göttern).

9. **Frösche.** (2 Episodien.)

Erste Parabase von 675—737, am Ende des ersten Episodiums (Epirrhematische Syzygie).

Zweite Parabase von 1481—1499, am Ende des zweiten Episodiums (Ode und Antode mit Verspottungen).

10. **Ecclesiazusen.** (Episodien ungewiss.)

Erste Parabase von 1155—1162 in der Exodus (Epirrhema).

11. **Plutus.** (Episodien ungewiss.)

(Die Chorika fehlen).

Somit haben wir alle von uns im Verlaufe der Untersuchung aufgefundenen Parabasen der elf Aristophanischen Stücke noch einmal im Zusammenhange angegeben. Jedoch dürfen wir dabei nicht stehen bleiben, denn es haben sich bei diesen Untersuchungen Resultate von so evidenter und in gleichem von so gewichtiger Art herausgestellt, dass wir nicht umhin können, dieselben noch etwas näher zu beleuchten und vor allem zu konstatieren.

Wir erwähnten schon zu Anfang des zweiten Theils, dass sich zwar der Regel nach Parabasen nur am Schluss eines Episodions finden könnten, dass aber deshalb keineswegs am Ende eines jeden Episodions nun auch gerade eine Parabase sich finden müsse. Wir wollen nun diesen letzten Punkt jetzt etwas näher in's Auge fassen. Bei der Tragödie werden die Episodien durch Stasima geschlossen. Wie steht es nun in Bezug hierauf mit der Komödie? Wir müssen diese Frage leicht beantworten können, da wir ja jedes Stück in seine Episodien zerlegt und die auf diese folgenden Chorika, falls sie nicht von Alters her als Parabasen anerkannt waren, genau untersucht

haben. Es sind dabei drei Fälle möglich. Entweder finden sich am Schlusse der Episodien in den A.'schen Komödien ebenfalls stets Stasima — im getrennten Sinne von den Parabasen *) — oder es finden sich dort stets statt dessen Parabasen, oder, was man wohl bisher angenommen hat, es finden sich bald Stasima, bald Parabasen an solchen Stellen. Die Wahl zwischen diesen drei Fällen kann uns nach obigen Resultaten nicht zweifelhaft sein; sie ist schon längst geschehen. Man vergleiche obige Zusammenstellung und man bemerkt, — falls man aus an ihrer Stelle entwickelten Gründen vom Plutus, den Ekklesiazusen, der Lysistrata und zum Theil auch von den Wolken absieht, — dass sich in der Komödie am Ende eines jeden Episodiums eine Parabase findet.

Was also in der Tragödie die Stasima, das sind in der Komödie die Parabasen, ein Resultat, das sich aus innern und äussern Gründen auf's unzweifelhafteste empfiehlt. Dasselbe ist so einfach, dass man fragen könnte, ob es auch richtig sei, ob wir nicht etwa nach einer vorgefassten Meinung die Episodien bestimmt haben. Wir glauben indessen einen solchen Vorwurf durch einfache Verweisung auf unsere im 2. Theile angewandte Methode zurückweisen zu können. Es fragte sich dabei zunächst: Wo ist aus innern Gründen das Ende eines Episodiums möglich, und dann: Wo hat der Dichter wirklich, äusserlich erkennbar, ein solches eintreten lassen? Das Hauptkriterium dabei musste uns stets der Natur der Sache nach aus dem Inhalt hervorgehen; forderte dieser wegen längerer Zwischenpause oder aus andern Gründen einen Zwischenakt, so haben wir einen solchen auch stets von Ar. angewendet gefunden mit Hülfe der fernern in zweiter Linie wichtigen Kriterien: Wir fanden nämlich dann stets die Bühne von

---

*) Denn dass auch die Komödie Stasima habe, behauptet ja Ascherson, so wie er aber auch andererseits den Begriff „Parabase" davon getrennt wissen will, wie wir oben gesehen (p. 119 Anm.). Wie sehr es dann aber auf eine genaue Erörterung der beiden Begriffe „Stasimon" und „Parabase" zu einander ankommt, zeigt sich hier recht deutlich.

Schauspielern leer (mit Ausnahme jenes einen Falls in den Thesmophoriazusen) und ein der Lage der Sache angemessenes Zwischenaktslied; dagegen hatten wir es meistens mit Fällen zu thun, in denen ein Zwischenakt möglich, und wo wir entweder wegen Mangels dieser letzteren beiden Kriterien mit Sicherheit behaupten konnten, dass hier vom Dichter kein solcher angenommen sei, oder wo durch Eintreffen derselben ein Zwischenakt angezeigt war. Da nun das Abtreten der Schauspieler allein noch keinen Zwischenakt bedingte, sondern auch beim einfachen Scenenwechsel vorkommen konnte, so blieb in solchen Fällen immer der Hauptfaktor das betreffende Chorikon. Da stellte sich denn alsbald die Frage heraus: Welche Eigenschaften muss ein solches Chorikon haben, um als Zwischenaktslied zu gelten? Die Antwort suchten wir in der bekannten Aristotelischen Definition, fanden aber, dass, so sehr dieselbe auch das Wesen der Sache erfasste und vollkommen richtig sowohl das in der Frage enthaltene innerlich potenzielle als auch das äusserlich aktuelle enthielt, sie doch für uns wenig Werth hatte, weil es nicht möglich war, eine Erklärung darüber zu erhalten, was sich Aristoteles unter dem *ὅλα χορικὰ μέλη* gedacht: die Nesemann'sche Interpretation, da sie nur aus der Erfahrung genommen und jeglichen Beweises entbehrte, konnten wir zwar der ihr gebührenden Anerkennung nicht für verlustig erklären, konnten ihr aber in streitigen Fällen, wo sie gerade unter andern Umständen hätte entscheidend influieren müssen, irgend welchen entscheidenden Einfluss nicht beimessen. So sehr auch die Wahrscheinlichkeit, und auch die Erfahrung in der Komödie, es befürworteten, dass das Chorikon von unmittelbar folgender strophischer Responsion sein müsse, so zeigte sich doch in zwei Fällen (Aves V. 1553 und 1694), dass wir, auch ohne dass dies Kriterium zutraf, unweigerlich einen Zwischenakt annehmen mussten. Den entgegengesetzten Fall hatten wir u. a. in den „Wespen“ V. 1450, wo Zweifel entstanden; ein Zwischenakt war möglich, die Schauspieler traten alle ab, und das Chorikon war antistrophisch, und doch konnten wir keinen Zwischenakt annehmen, weil in diesem Fall das Chorikon mit dem Inhalt des Stückes völlig

in Zusammenhang stand: Es war ein Zwischenakt nicht unbedingt nothwendig, sogar nicht wünschenswerth, wenn auch möglich, das Abtreten der Schauspieler war auch nicht entscheidend, da dies auch mitten im Episodium oft genug vorkam, und so wäre denn die unmittelbar folgende strophische Responsion das einzig Bedingende für einen Zwischenakt gewesen. Doch durften wir ihr diese Tragweite nicht beimessen, weil sich herausstellte, dass für einen solchen Fall die Chorika nicht mit dem Stücke zusammenhingen und weil, was für die Unzulänglichkeit der Nesemann'schen Interpretation noch beweisender ist, sich auch sonst Chorika mit der von N. geforderten Eigenschaft fanden, die doch aus andern Gründen keinen Zwischenakt bedingen konnten. Wir dürfen da nicht mit der Stelle in den Rittern V. 1111—1130 = 1131—1150 anfangen, denn da spricht ein Schauspieler mit, und somit gehört die Stelle nicht hierher, noch weniger das fehlende Chorikon in den „Wolken" bis V. 888, — welches sich N. offenbar antistrophisch gedacht —, denn erstens fehlt es, und zweitens haben wir ja überhaupt die Wolken aus unserer Betrachtung ausgeschieden, denn sonst könnte N. sehr gut jenes Chorikon von V. 1303 an gegen uns anführen. Die erste Stelle wäre also die eben oben erwähnten Wespen V. 1450—1461 = 1462 —1473, die aus an ihrer Stelle angeführten Gründen kein Zwischenaktslied sein kann. Die zweite Stelle ist das verderbte Chorikon Thesmophoriazusen 667—686 = 707—725, welches N. als ein Zwischenaktslied annimmt, obgleich er eine strophische Responsion nicht konstatiert, die aber doch zu Grunde liegt; hier also ein Fall, wo N. seine Definition selbst fallen lässt (so auch bei V. 947 u. V. 1136) (s. was ihres Ortes zu dieser Stelle von uns angemerkt ist). Die dritte Stelle bieten die Frösche V. 1099—1108 = 1109—1118. Diese drei Stellen namentlich, von denen jede einzelne schon gewichtig genug wäre, bewiesen wiederum, dass die N.'sche Definition der Aristotelischen Stelle, so anerkennenswerth sie auch sonst ist, doch für die Komödie nicht ganz zutreffend ist. Ar. hat seine Worte ja auch nicht auf die Komödie bezogen, sondern auf das Drama im allgemeinen, d. h. zunächst auf die

Tragödie, und da passt die N.'sche Erklärung vollkommen. Kurz — da sich einestheils unzweideutige Fälle fanden, in denen wir trotz strophischer Responsion kein Episodion schliessen konnten, und andererntheils solche, in denen trotz fehlender unmittelbarer Responsion dennoch unweigerlich ein Zwischenakt angenommen werden musste, so war in der Nesemann'schen Interpretation die Eigenschaft nicht angegeben, die ein Chorikon zu einem für einen Zwischenakt angemessenen stempelte. Etwas anderes Zuverlässiges liess sich aus der Aristotelischen Stelle nicht heraus locken, und so wären wir bei Bestimmung der einzelnen Episodien übel daran gewesen, wenn sich nicht bei dem Mittelwege, den wir einschlugen, herausgestellt hätte, dass in allen den Fällen, wo ein Episodienschluss aus innern Gründen möglich, entweder vom Dichter ein Chorikon eingelegt war, welches, indem es die dramatische Illusion völlig aufhob und den Zusammenhang des Stückes verletzte, unweigerlich auf einen Zwischenakt hinwies, während im andern Falle im Gegentheil alles Aeussere vermieden war, das an einen solchen hätte erinnern können, so dass wir in einem solchen Falle wiederum umgekehrt nicht zweifelhaft darüber sein konnten, dass der Dichter hier keinen Zwischenakt angenommen habe. So fanden wir also, dass bei eintretenden Zwischenakten stets Chorika von „imaginärer Zeitdauer" eingelegt waren, d. h. solche, die wir nach den frühern Untersuchungen mit dem Namen Parabasen bezeichnen mussten, und so ist also die Parabase das einzig zuverlässige und stets gültige Kriterium eines Zwischenaktes.

Dass sich nun am Ende eines jeden Episodions eine Parabase findet, haben wir genügend gesehen; es fragt sich nur noch, wie sich eine solche dort findet, d. h. wie sie beschaffen ist, wie viel und welche Theile sie etwa in den verschiedenen Zwischenakten hat; denn dass sich nicht überall, sondern nur selten, vollständige, alle 7 Theile enthaltende Stücke finden, brauchen wir wohl nicht erst zu konstatieren. Der Natur der Sache nach finden sich solche vollständige Parabasen nur am Ende des ersten Episodions. Es war genug, wenn der Dichter einmal in dem betreffenden Stücke von sich und seinen Dichtungen sprach; dazu waren, wie wir gesehen, die Anapästen, die eigent-

liche Parabasis, bestimmt; sollten nun in demselben Stücke noch andere Parabasen eintreten, so musste dann bei ihnen demgemäss dieser Haupttheil der Parabase nebst seiner Vor- und Nachhut, dem Kommation und dem Pnigos, wegfallen. Nur sehr selten fand sich daher bei unvollständigen P. P. — d. h. in diesem Falle: In solchen, die der eigentlichen Parabasis entbehren, denn sonst könnte man z. B. auch die 1. Parabase des Friedens hierher zählen von 729—818 — doch ein Kommation, nämlich in der 4. Parabase der Acharner von 1143—1173 war ein solches vor einer Ode nebst Antode, dann in der 2. Parabase der von uns ausrangierten Wolken 1114—1130, wo ein Epirrhema durch ein Kommation eingeleitet wurde. Doch es fanden sich auch am Ende des ersten Episodions unvollständige Parabasen, ein Umstand, der sich meistens aus der besondern Stellung des Chors zum Stücke erklären liess. So fehlte in der ersten Parabase der Wolken 510—626 das Pnigos; der Grund lag da freilich nur im Metrum der eigentlichen Parabase; in der ersten Parabase des Friedens 729—818 fehlen Epirrhema und Antepirrhema, vielleicht weil der Chor schon vorher einige längere Chorika vorgetragen und auf der Bühne bei Befreiung der Göttin mitgewirkt hatte. Ebenso ist die erste Parabase der Thesmophoriazusen von 785—845 unvollständig und zwar besteht sie nur aus Parabasis, Pnigos und Epirrhema, weil ebenfalls hier der Chor schon sehr bedeutend mitgewirkt hatte. Noch stärker ist vorher der Chor in den Fröschen mit genommen, denn er hat ja in der Parodos die grosse Iacchosprocession dargestellt; da ist denn die eigentliche erste Parabase 675—757 nur eine epirrhematische Syzygie, wie sie sich sonst wohl als zweite Parabase findet; der Dichter hat also jene Procession in dieser Beziehung als erste Parabase angesehen (cf. Schedae, spec. I, p. 9. Anm., wo statt Ranarum Avium zu lesen ist).

An zweiter Stelle findet sich dann gewöhnlich eine epirrhematische Syzygie; in den Fröschen aus eben erwähntem Grunde freilich schon an erster. Staatsangelegenheiten, wie sie im Epirrhema und Antepirrhema der vollständigen Parabase stets vorkommen, können öfter besprochen werden; daher finden

sich dieselben auch in den Epirrhematen der andern Parabasen. Noch mehr aber lassen sich Verspottungen beliebiger Männer anbringen, und so enthalten denn die Epirrhemata auch wohl Verspottungen und zwar Epirrhema der 3. Parabase der Ritter, Epirrhema der 2. Parabase der Wespen, Antepirrhema der 2. Parabase des Friedens, gewissermassen auch Epirrhema der 2. Parabase der Vögel; noch häufiger aber, d. h. stets mit Ausnahme der 3. Parabase der Acharner und der 3. sowie theilweise auch der 2. der Thesmophoriazusen, findet sich dies in Ode und Antode der zweiten und folgenden Parabasen, während in der vollständigen Parabase in diesem Theile nur Anrufungen von Göttern ihren Platz finden. Alleinige Ausnahmen hiervon sind: Antode der 1. Parabase der Acharner mit Staatsangelegenheiten und Verspottungen, Ode und Antode der 1. Parabase der Wespen mit Staatsangelegenheiten; in der Ode und Antode der 1. Parabase des Friedens kommen neben der Anrufung von Göttern auch Verspottungen vor, doch war dieselbe ja nicht ganz vollständig. Sehr vereinzelt findet es sich, dass in einem Epirrhema — natürlich einer unvollständigen Parabase — über den Dichter und dessen Stück zu den Richtern gesprochen wird. Die Stellen sind: das Epirrhema der 2. Parabase der Wolken, das Antepirrhema der 2. Parabase der Vögel und das Epirrhema in der Exodus der Ekklesiazusen. Natürlich sind jedoch solche Inhaltsangaben mitunter misslich; so lässt sich z. B. der Begriff Staatsangelegenheiten und Verspottungen hierbei nicht immer scheiden. Solche epirrhematische Syzygien kommen an zweiter Stelle vor in den Wespen, dem Frieden und den Vögeln; an erster Stelle in den Fröschen und an dritter in den Rittern.

Kommt nun ausser dieser 2. Parabase noch eine dritte oder gar noch mehrere vor, so sind dies stets (— ausser jener oben erwähnten 3. Parabase der Ritter —) Oden und Antoden und zwar stets mit Verspottungen, wie wir schon oben erwähnten, mit Ausnahme der 3. Parabase der Acharner und der 3. der Thesmophoriazusen. An zweiter Stelle finden sich solche Parabasen schon in den Acharnern, wo die epirrhematische Syzygie fehlt; in den Rittern, wo diese als 3.

Parabase nachfolgt; in den Thesmophoriazusen, die weder eine vollständige Parabase, noch eine epirrhematische Syzygie enthalten; in den Fröschen, wo die epirrhematische Syzygie als 1. Parabase vorausgeht.

Bisher nun haben wir immer nur von Parabasen gesprochen, die sich am Ende eines Episodions vorfinden und haben gesehen, dass nicht allein nur da ein solches zu Ende sei, wo sich eine solche findet, sondern auch umgekehrt, dass sich Parabasen nur am Ende von Episodien finden können; sie waren das erste und sicherste Kriterium eines Zwischenaktes. Ganz vereinzelt steht da nun freilich jene Parabase in den Ekklesiazusen, die sich weder am Ende eines Episodions noch innerhalb eines solchen findet. Die ausserordentliche Abnormität erklärt sich jedoch genügend aus dem Standpunkte, den die Ekklesiazusen zu der alten Komödie einnehmen, indem sie zu dieser gar nicht mehr gehörten, sondern zur mittleren Komödie hinneigten. Deshalb dürfen wir ohne jegliches Bedenken von dieser Parabase der Ekklesiazusen abstrahiren und unsere eben gefundenen Resultate ungeschmälert bestehen lassen.

Dass nun — dies muss doch zum Schluss auch erwähnt werden — diese Resultate völlig neu wären, lässt sich nicht behaupten. Es liegt wohl auf der Hand, dass man schon lange vor uns auf die von uns ausser den vollständigen Parabasen und den epirrhematischen Syzygien mit dem Namen einer Parabase bezeichneten Chorika aufmerksam geworden ist; dieselben kommen zu oft vor und sind zu eigenthümlicher Art. Es bedarf da, wie wir schon gleich zu Anfang vorliegender Schrift bemerkten, nur eines einmaligen flüchtigen Durchlesens des Aristophanes, um auf diese Spottoden aufmerksam zu werden. Es darf daher nicht Wunder nehmen, dass ausser Enger, den wir mitunter erwähnen mussten, auch schon manche andere dies oder jenes solcher Chorika als Parabase notiert oder wenigstens auf dasselbe aufmerksam gemacht haben. So zählt Droysen (Vorrede zu den „Fröschen" p. 409) mehrere auf, indem er sagt: „So geschieht es denn in mehreren Komödien, „dass der ersten Parabase noch eine zweite folgt, die aus den „letzt genannten 4 Stücken besteht. Wichtiger noch ist, dass

„aus dieser Eigenthümlichkeit her begreiflich wird, wie Spott-„verse, die gar nichts mit dem sonstigen Inhalte der Komödie „zu thun haben, auch sonst noch eingelegt werden können; „solcher Art sind in den Acharnern V. 836—860, V. 1143 „—1174; in den Wespen V. 1265—1291; in den Vögeln „V. 1470—1493, V. 1553—1565, V. 1694-1705. —" Wie viele Stellen da indessen noch fehlen, sieht jeder, und es verhält sich also hiermit wie mit den einzelnen Epirrhemata, die theils hier und da, namentlich von Enger, als solche anerkannt, theils von einzelnen mit dem Namen Parabase bezeichnet worden sind. Vollständigkeit war da ebensowenig zu finden, wie Uebereinstimmung unter den Gelehrten, weil man nur gelegentlich, wie es nicht anders sein konnte, auf solche Chorika stiess. Thatsache ist aber, dass diejenigen, welche nun die Parabase zu einem selbstständigen Objekte ihrer Untersuchungen machten wie Kolster, Koester, Kock, Hornung, hiervon entweder gar nichts oder höchst wenig erwähnen; keiner hat die Stellen aufgesucht, sie untersucht und näher behandelt, keiner sie zusammengestellt; jeder verfolgte andere Zwecke. Dagegen hat allerdings jemand bei einer andern Gelegenheit, bei welcher man dergleichen gar nicht erwarten und vermuthen konnte, wenn auch nur ganz nebenbei, so doch schon einmal die Frage berührt, die wir in den vorliegenden Blättern des weiteren ausgeführt haben. Richter in seiner Ausgabe der „Wespen" lässt in den Prolegomena (p. 83 ff.) in dem Kapitel de choro Vesparum einen kleinen Abschnitt über die Parabase im allgemeinen eintreten, in dem er einfach behauptet, dass während die Tragödie durch Stasima ihre Episodien beende, die Komödie dies durch *στάσιμα παραβάτικα* thue d. h. durch Parabasen, und so habe man die Komödien des Aristophanes nach diesen Parabasen einzutheilen; es fänden sich ausser den grossen P. P. auch noch kleinere und ferner noch carmina parabatica (jene Spottoden); er führt dann kurz an, in wie viel Theile demnach jedes Stück zerfalle und hat da mit Ausnahme der Wespen und Thesmophoriazusen ganz dieselben Resultate gefunden wie wir. In den Wespen nennt er auch V. 1450—1473 ein carmen parabaticum, doch hat dies Lied durchaus nichts

parabatisches, wie wir betreffenden Ortes sahen. Den Begriff von Parabase stellt R. nicht auf, so wie er sich überhaupt auf diese einfachen Notizen beschränkt hat; doch scheint er demgemäss mit der Nesemann'schen Definition eines ὅλον χορικὸν μέλος den Begriff der Parabase zu verbinden, nämlich nur strophische Responsion zu fordern, sonst hätte er ein solches Lied nicht auch eine Parabase nennen können. In den Thesmophoriazusen irrt er zweimal; er nennt das Chorikon von 665—688 ebenfalls ein carmen parabaticum und macht da einen Zwischenakt, während er die dritte Parabase von 1136 —1159 übersehen und dort kein Episodion geendigt hat. Ferner will er in den Ekklesiazusen die Epiparodus V. 478—503 möglicherweise als Parabase anerkannt wissen (si quidem parabasis dici potest carmen) und ein Epirrhema und Antepirrhema darin sehen, da doch an eine Parabase da gar nicht zu denken ist. Ausserdem aber, — womit wir uns durchaus nicht einverstanden erklären können —, rechnet er jedesmal die betreffende Parabase mit zum folgenden Zwischenakte, wie wir aus seiner Eintheilung sehen (p. 87), ein Verfahren, welches wir für dem Wesen der Sache geradezu widersprechend halten: die Parabase hat mit den Episodien ja gerade gar nichts zu thun; sie ist ein Zwischenaktschorikon. Kurz — wir müssen nach allem behaupten, dass Richter das nicht gethan, was wir zuvor zu thun für nöthig hielten. Ehe wir nämlich die verschiedenen Episodien und Parabasen aufsuchten, mussten wir erst Kennzeichen zum Auffinden derselben haben, wir mussten erst das Wesen der Parabase ergründen, ihren Begriff fixiren. So, wie Richter uns seine Resultate liefert, sind sie nichts weiter als kurze vorschlagsweise hingeworfene Bemerkungen, die, wenn auch mit vielem Takt das richtige meistens wirklich treffend, doch jeglicher Begründung entbehren, und daher mag es denn auch geschehen sein, dass diese Notizen in den spätern die betreffende Frage berührenden Arbeiten übersehen oder vollständig ignorirt sind und vergessen zu sein scheinen. Uns hat es aber gefreut, gelegentlich diesen Notizen begegnet zu sein und so Richter als Gewährsmann wenigstens für den grössten Theil unserer schliesslichen Resultate anführen zu können.

Indem wir nun vom Leser für diesmal Abschied nehmen, führen wir ihm den Gang unserer Untersuchungen und die Resultate noch einmal kurz vor.

Wir handelten im ersten Theile zunächst vom Wesen und Begriffe der Parabase und schlugen dabei den Weg ein, aus den vorhandenen von Alters her schon so bezeichneten Parabasen ihre Kennzeichen aufzusuchen mit Vergleichung der Definitionen und Mittheilungen der Alten über diesen Punkt. Dann versuchten wir die Parabase aus dem Wesen des Drama zu erklären. Wir fanden da die Nothwendigkeit der Zwischenakte, die passend mit etwas allgemeinem ausgefüllt werden konnten; dazu hatten die Alten die Chorgesänge, die *στάσιμα* der Tragödie. Damit war freilich die Parabase noch nicht erklärt, da sie dem Wesen des Drama widerspricht; sie fand ihre Erklärung in der Entstehungsweise der Komödie aus den alten *Κῶμοι*, deren in bestimmte Normen und Fesseln gebrachter Ueberrest die Parabase war; sie war also der älteste Theil der Komödie. Schliesslich fand sich dann, dass wenn auch die Parabase dem Wesen des Drama widersprach, sie doch mit der Komödie im speciellen sich vereinigen liess, ja zu deren Vollendung mit beitragen konnte, und so fand sie denn auch Entschuldigung und selbst Billigung. Es war dann im einzelnen von den Stellungen und Bewegungen kurz vor derselben und während ihr die Rede, dann von den einzeln Theilen derselben, und schliesslich wurde noch die Frage über die tragische Parabase erörtert.

Im zweiten praktischen Theile suchten wir dann die einzelnen Parabasen auf. Da sich gezeigt hatte, dass sie nur dann sich fanden, wenn ein Episodion zu Ende war, so theilten wir demgemäss die einzelnen Aristophanischen Stücke in ihre Episodien, um zu sehen, wie oft sich am Ende derselben eine Parabase fände. Dazu mussten wir aber genau bestimmen können, wo der Dichter wirklich den Schluss eines Episodions habe eintreten lassen, und so mussten wir auch hierfür wieder Kriterien aufsuchen. Da dies aber ohne sicheres Resultat blieb, so waren wir genöthigt einen Mittelweg einzuschlagen und fanden da auf dem Wege der Induktion, der Erfahrung, dass am Ende eines jeden Episodions eine Parabase war, dass

in jedem Zwischenakte der altattischen Komödie eine Parabase eintrat und dass also für die Stasima in der Tragöde als stehenden Schluss eines Episodiums in der Komödie die Parabasen eintraten.

Somit haben wir denn die Aufgaben, die wir uns bei unseren Untersuchungen vorgelegt hatten, völlig beendet: alles übrige, was wir nebenbei berührt haben, lag nicht in unserem Zwecke und konnte und durfte daher weder ausführlich behandelt noch gar völlig erschöpft werden. Wir sind daher über manche Dinge flüchtig hinweggegangen, die an einem andern Orte wohl eine eingehendere Besprechung verdienen würden. Wir wollten nur ein doppeltes untersuchen: Wir wollten erstens erörtern, was eine Parabase sei und zweitens, welchen Chorpartien des Aristophanes man demgemäss den Namen einer Parabase beizulegen habe, eine Frage, die in ihrer Beantwortung, wie wir eben sahen, ein so befriedigendes und einfaches Resultat gab, dass es sich bei einer apriorischen Konstruktion nicht besser hätte finden lassen und wie es sich bei einer apriorischen Konstruktion auch nicht anders gefunden haben würde.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Druckfehler.

Pag. 5 Zeile 11 von unten hinter „ergeben" ein — zu setzen.

„ 5 „ 4 „ „ „ „haben" „ , „ „

„ 6 „ 5 „ „ lies „χοροῦ"

„ 7 „ 12 „ oben „ „wollen"

„ 8 „ 12 „ „ hinter „können" ein . zu setzen.

„ 8 „ 16 „ „ „ „könnte" „ : „ „

„ 9 „ 13 „ unten lies: παραβάσεώς ἐστι.

„ 9 Anm. hinter ἐξιόντων einzuschieben „oder ἐξελθόντων."

„ 10 „ „ εἰσέρχεσθαι einzuschieben „oder εἰσιέναι."

„ 11 Zeile 6 von unten lies Ἴτε δή

„ 13 „ 3 „ oben „ ἀπὸ

„ 13 „ 5 „ „ „ θέατρον

„ 14 „ 5 „ unten hinter „nöthig" der — zu streichen.

„ 14 „ 12 „ „ lies „indem".

„ 15 „ 1 „ oben hinter „anzuhören" „ „ „ „

„ 15 „ 4 „ unten lies: I., 31 ff.

„ 17 „ 14 „ „ hinter „ruhte" ein , zu setzen.

„ 19 „ 6 „ „ lies: Τίς.

„ 20 „ 4 „ oben hinter „zunahm" ein , zu setzen.

„ 22 „ 10 „ unten lies: I, 282

„ 25 „ 10 „ oben hinter „verlangt" ein , zu setzen.

„ 28 Anm. „Ekklesiazusen" zu streichen.

„ 31 Zeile 10 von unten lies: IV, 126.

„ 32 „ 19 „ oben lies: „aus gesehen".

„ 34 „ 14 „ „ lies: χορῷ

„ 35 „ 1 „ „ „ ἑστῶτες

„ 35 „ 1 „ „ hinter παραβῶσιν ein , zu setzen.

„ 35 „ 7 „ „ lies: d

„ 36 „ 5 „ „ „ „hierher"

Pag. 37 Zeile 7 von oben lies: Τὴν
„ 37 „ 15 „ „ „ μῆκος.
„ 37 Anm. ist „δ“ abgesprungen.
„ 39 Zeile 11 von unten lies: ἀπολελυμένα
„ 39 „ 12 „ „ hinter ἐπ. ein . zu setzen
„ 39 „ 15 „ „ lies: “einem“
„ 40 „ 5 „ oben „ ἴθι
„ 40 „ 13 „ unten hinter „wechselt“ „und“ einzuschieben.
„ 43 „ 15 „ „ lies: „der“
„ 43 „ 16 „ „ „ „des“
„ 45 „ 13 „ oben hinter „einmal“ ein , zu setzen.
„ 49 „ 12 „ „ lies: „weniger“
„ 50 „ 15 „ „ hinter: „gelassen“ ein , zu setzen.
„ 50 „ 3 „ unten lies „ἐπιρρηματική“
„ 51 „ 12 „ oben vor „und“ ein , zusetzen.
„ 54 „ 10 und 15 von unten lies: „in ironischem Sinne“
„ 55 „ 18 von unten lies: „Komiker“
„ 55 „ 13 „ „ „ „Konnexe“
„ 55 „ 11 „ „ „ „Acharnern“
„ 56 „ 16 „ „ „ ἀμφότερα und δῆμον
„ 56 „ 15 und 14 von unten lies: στροφήν und ἀντιστροφήν
„ 57 „ 4 von oben lies: ἐπίρρημα
„ 58 „ 6 „ unten hinter „sei“ ein ; zu setzen.
„ 59 „ 8 „ „ vor und hinter τὰς γυν. Kommata zu setzen.
60 „ 18 „ oben vor „und“ ein Komma zu setzen.
„ 61 „ 9 „ „ lies: „allzu“
„ 63 „ 18 „ „ hinter „nennen“ ein , zu setzen.
„ 63 „ 3 „ unten das ; in ein , zu verwandeln.
„ 64 „ 20 „ „ hinter „Parabase“ ein , zu setzen.
„ 64 „ 16 „ „ „ „wegfällt“ ein , zu setzen.
„ 73 „ 1 „ oben lies „an's“.
„ 75 „ 12 „ unten „ χορικά.
„ 76 „ 9 „ oben hinter „enden“ ein ; zu setzen.
„ 77 „ 2 „ unten „ „Episodiums“ ein , zu setzen.
„ 80 „ 1 „ oben lies „anzunehmen“.
„ „ „ 1 u. 11 von oben die Gedankenstriche zu streichen.
„ „ „ 16 von unten hinter „Episodiums“ ein , zu setzen.
„ „ „ 7 „ „ lies „zu wählen“ statt „einzuschlagen“.
„ 88 „ 18 u. 19 von unten brich ab „dar-über“.
„ „ „ 8 von unten lies ἀλλ' οὐδ'.
„ „ „ 7 „ „ „ τὸ“.
„ 89 „ 10 „ oben lies „Hyporchemata“

Pag.	91	Zeile	4	von	unten	lies „letztere“.
„	92	„	15	„	„	„ „Lamachos“.
„	93	„	6	„	„	hinter „überschreibt“ ein : zu setzen.
„	97	„	13	„	„	lies „kurzem“.
„	103	„	11	„	„	„ 498 statt 493.
„	106	„	6	„	oben	„ „Ausgabe“
„	109	„	1	„	„	hinter „entschieden“ ein : zu setzen.
„	111	„	18	„	„	„ „detaillirte“.
„	112	„	3	„	„	lies „darauf“.
„	113	„	12	„	unten	„ ὑποκριτῶν.
„	„	„	2	„	„	„ παρ’
„	114	„	14	„	„	„ „sie“
„	115	„	11	„	oben	„ „solchen“
„	„	„	7	„	unten	„ „bewegt“
„	117	„	6	„	oben	„ Exodos“
„	„	„	10	„	„	„ „ihn“
„	118	„	2	„	„	„ „Heliasten“
„	119	„	8	„	unten	„ „mit unter“
„	121	„	18	„	oben	„ „Antepirrhema“
„	122	„	12	„	„	„ „zeigt“
„	„	„	15	„	unten	hinter „Chor“ „sich“ einzuschieben.
„	125	„	12	„	„	lies „Theoria“
„	126	„	8	„	oben	hinter „Hause“ ein , zu setzen.
„	127	„	„	„	unten	lies „non“
„	128	„	15	„	„	hinter I ein , zu setzen.
„	129	„	16	„	„	„ „Gemälde“ ein , zu setzen.
„	„	„	14	„	„	„ verisimilitudinis das , zu streichen.
„	130	„	19	„	oben	lies „letzteres“
„	„	„	1	„	unten	„ περιττῷ
„	136	„	14	„	oben	„ „geradezu“
„	„	„	10	„	unten	hinter „annehmen“ ein , zu setzen.
„	„	„	5	„	„	lies „Zwischenaktslied“
„	„	„	2	„	„	„früher“ zu streichen.
„	137	„	3	„	„	hinter 1705 ein . zu setzen.
„	138	„	1	„	oben	lies „Triballos“
„	„	„	3	„	unten	„ 1553 statt 1555
„	139	„	13	„	oben	„ „mächtiger“
„	„	„	5	„	unten	„ „Akropolis“
„	140	„	7	„	„	der — zu streichen.
„	142	„	8	„	oben	hinter „Schmähen ein . zu setzen.
„	„	„	9	„	„	„chor“ zu streichen.
„	143	„	2	„	unten	lies „Herrn“
„	144	„	17	„	„	„ „Herren“

Pag. 144 Zeile 1 von unten „hier“ zu streichen.
„ 148 „ 16 „ oben lies „Episodion“
„ 151 „ 17 „ unten das , hinter „verändert“ zu streichen.
„ 154 „ 4 „ „ hinter „können“ ein , zu setzen.
„ 160 „ 14 „ „ lies „Parabase“
„ 161 „ 16 „ „ hinter γεφυρισμοὶ ein , zu setzen.
„ 162 „ 1 „ „ lies „des“
„ 163 „ 11 „ „ hinter „Gott“ ein ; zu setzen
„ 163 „ 10 „ „ lies „beide“
„ 166 „ 1 „ „ „ „Ekklesiazusen“
„ 167 „ 11 „ „ „ „politische Lage“
„ 169 „ 16 „ „ hinter „wieder“ das , zu streichen.
„ 170 „ 5 „ oben „ „Orchestra“ ein , zu setzen.
„ „ „ 8 „ unten lies „nun die“
„ „ „ 6 „ „ „ „alle zur“
„ 173 „ 3 „ oben „ „die“
„ 175 „ 5 „ unten hinter „wird“ ein , zu setzen.
„ 177 „ 6 „ „ lies „γὰρ“
„ „ „ 3 „ „ hinter „Lektüre“ das , zu streichen.
„ 184 „ 16—14 von unten die Worte von „die eben – die zweite Stelle ist“ zu streichen.
„ „ „ 8 „ von unten lies „zweite“ statt „dritte“



